

BBC 音乐导读 21

蒙特威尔第 牧歌

Monteverdi Madrigals

Denis Arnold 著

王 次 炤 等译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

蒙特威尔第：牧歌/（英）阿诺德（Arnold，D.）著；王次炤等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 21 册）
ISBN 7-80611-659-1

Ⅰ.蒙… Ⅱ.①阿… ②王… Ⅲ.蒙特威尔第，C.（1567～1643）-牧歌（音乐）-音乐欣赏 Ⅳ.J605.546

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26096 号

BBC 音乐导读 21

蒙特威尔第：牧歌

Denis Arnold 著　王次炤等译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　3.875 印张　62 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：7.00 元
ISBN 7-80611-659-1/G・52



目 录

5 牧 歌

11 在克莱蒙纳的魅力

《宗教性牧歌》(1583)

《小坎佐纳》(1584)

《五声部牧歌集》第一卷 (1587)

《五声部牧歌集》第二卷 (1590)

33 曼图亚的风格主义

《牧歌集》第三卷至第六卷 (1592~1614)

69 威尼斯的协奏曲

《音乐玩笑》第一卷和第二卷 (1607~1632)

《牧歌集》第七卷至第九卷 (1619~1651)

101 牧歌曲名对照

牧 歌

> 晚餐结束的时候，乐谱（按惯例）被放到桌上，女主人递给我一份乐谱，热诚地请求我唱歌；但是当我坦白地承认——并说出了许多理由——我不会唱时，每个人都开始惊讶起来，而且还有人小声问别人我是怎么被教养大的，于是，由于对我的无知感到羞耻，我就找到了我的老朋友戈诺里姆斯（*Gnorimus*）少爷，使我自己成为他的学生……❶

托马斯·莫利（Thomas Morley）关于一次牧歌晚会的描述非常迷人，当然它多少也有点儿使人产生误解。他所谈到的关于伊丽莎白女王时代的业余音乐爱好者对于音乐的嗜好，使我们以为牧歌及其相关的风格体裁，

---

❶ 《A Plain and Easy Introduction to Practical Music》, Alec Harman 编辑（伦敦，1952），P .9。

诸如小坎佐纳（canzonet）和芭蕾歌（ballett）在当时是业余音乐爱好者最欢迎的音乐。正好相反，有充分的证据表明，至少在意大利，这些形式正是专业的表演者和他们的听众所爱好的。同时，莫利所描述的内容还隐含着进一步的暗示，那就是，牧歌在本质上是为四名或五名歌唱者而写的室内乐；这又是一种过分简单化的说法，因为我们知道，它们有时也由合唱队表演，还有更多的时候由乐队和人声混合表演。尤其是，莫利似乎还（大概并不是有意如此）认为这种音乐会被上层人物的理解力和技能所限制；这里所谓的上层人物，正是卡斯蒂利奥内（Castiglione）在其《侍臣论》（Il Libro del Cortegiano）或托马斯·埃利奥特（Thomas Elyot）爵士在其《治国者》（Governour）中所描写的理想的宫廷朝臣。

这对于那个时期一些不知名的英国作曲家来说，或许并不是很不公正的，但它显然给人们关于伟大的意大利作曲家一个错误印象。马伦奇奥（Marenzio）、蒙特威尔第（Monteverdi）和马可·达·加利亚诺（Marco da Gagliano）（且不说别人）属于这种时期，而且可以说是所有时代中最伟大的作曲家之列。他们之所以选择牧歌作为体裁进行创作，是因为这一体裁为表达他们深挚的

感情提供了媒介。看来牧歌对于他们而言，正像歌曲对舒伯特、沃尔夫（Wolf）或勃拉姆斯一样，都是一种令人愉悦的小玩意儿。其实，也许探讨牧歌的最佳途径是通过歌曲，因为这两者对作曲家来说提出了许多相同的问题，它们也具有许多相同的可能性和局限性。两者都取决于寻找到合适的诗，不那么抽象，却隐含着感情的力量。它们都能使作曲家寻找到与诗相配的音乐想像。二者在它们最佳状态下，都有比任何音乐形式都对人有更直接的影响的无比的张力。

我们对歌曲作曲家所表示的体谅宽容，同样也适用于蒙特威尔第。在蒙特威尔第的牧歌作品集中所显示的波动，我们也可以从十九世纪音乐大师的歌曲作品中找到。贯穿他漫长生活的各个时代所流行的诗歌韵文风格，在他的牧歌曲集中得到反映。当这些诗歌韵文是轻浮琐碎或至少不是很深入细致的时候，他的音乐便随之而肤浅；在诗歌韵文风格变得造作和夸张时（尤其在古阿里尼〔Guarini〕和马里尼〔Marini〕的诗歌韵文中），音乐的情调也变得夸张；当诗歌韵文的风格趋向强烈和追求具体形象时，音乐也随之富有形象性；当诗歌韵文的风格趋向抽象和富有哲理性时，蒙特威尔第的音乐也趋于深奥。正如他肯定遇见过塔索（Tasso）和古阿里

尼一样，当他遇到风格各异的诗人时，他们诗文的易于接受的影响力都能促使他自然而然地把它们谱写到音乐里。

表演者们也显然帮助他形成了他的风格。舒伯特假如没有碰上宫廷歌唱家福格尔（Vogl），他的歌曲或许永远得不到由这位歌唱家为它们所带来的扬弃和升华。如果没有曼图亚城的一些首席女歌唱家敏捷而富有光彩的歌喉，要想让蒙特威尔第中期牧歌那绚彩华丽的高声都显示出富于表现力的音乐大师的技艺才质，那是不可想像的。如果没有圣马可教堂训练有素的男性合唱团的同道们——他的朋友们，诸如焦瓦尼·巴蒂斯塔·马里诺尼（Giovanni Battista Marinoni）和吉亚科莫·拉帕利尼（Giacomo Rapallini）也在其中，他经常把他们对他的赞誉之辞写进他给曼图亚宫廷的信件中——我们也就不会有他的威尼斯音乐中那华丽辉煌的男高音二重唱和男低音独唱。他为这个合唱团中著名的阉人歌手（castrati）写作的诸如《我衰弱的目光》或许还有《金色的头发》等作品，所谱写的难道不是对男声女高音比对女声女高音更为合适的歌词吗？即使不是威尼斯式的对阉人歌手的趣味直接激发了创作这些作品的灵感，那么至少蒙特威尔第所要求的管弦乐团无疑是根据当时可使用的演奏

者而定的。正如芭蕾舞《蒂西与克洛里》(Tirsi e Clori)的乐队部分是依据曼图亚城所具备的条件而写作的那样,《甜蜜的双唇》所需要的十二件乐器全部可以在圣马可大教堂的管弦乐队中找到。蒙特威尔第是一位彻头彻尾的专业作曲家。

蒙特威尔第也很富有人情味,如果说他的生活的外部环境形成了他的音乐风格与形式的话,那么,他的内心生活往往在作品的内容中得到反映。毫无疑问,与任何伟大的剧作家一样,蒙特威尔第是有能力去想像他所钟爱的田园诗人们笔下的情侣的心境。如果认为每一部牧歌作品都是个人生活的纪录的话,这未免有些危险。但同样令人感到困惑的是,他的牧歌作品的确展示了他这个人的许多方面。只有遭受过巨大的个人创痛的人,才能在他的哀歌《牧歌集》第六卷或《牧歌集》第八卷中的《仙女的悲歌》(Lament of the Nymph)中,如此生动地描绘孤独寂寞。只有直接目睹过战争的人,才能谱写出他的“战争牧歌”。当一种形象在他的牧歌歌词中复现时,与此相应的音乐形象也再现。我们开始领悟到把词谱写成音乐的过程简直是一种自我表现,尤其当作曲家或多或少具有选择他的诗歌的权力时,这就像蒙特威尔第在他的牧歌中所做的那样。

在克莱蒙纳的魅力

《宗教性牧歌》（1583）
《小坎佐纳》（1584）
《五声部牧歌集》第一卷（1587）
《五声部牧歌集》第二卷（1590）

蒙特威尔第是以一个有魅力的作曲家开始创作生活的。毕竟，这是一个十六岁的男孩所能期望的最好的事情了，而魅力在十六世纪八十年代是受到很高的评价的。看来牧歌的辉煌时代是过去了，由老式的尼德兰人，如维拉尔特（Willaert）和西普里阿诺·德·罗伊（Cipriano de Rore）等人旨在使世俗音乐变得和宗教音乐一样有力、富于表现力的战斗已经打赢并结束了。为古典诗歌所配的曲充满了崇高、严肃的内容和道德目的。它们受人仰慕，但并没有被模仿。对于当时的作曲家来说，牧歌是用来表达他们比较轻松的情绪的。

他们的风流韵事是最新的牧歌中所描述的不过分严肃的牧羊人和牧羊女之间的调情，而不是自我否定的佩托拉克（Petrarch）对所爱的人遥远的崇拜。在最坏的情况下，牧歌中的情人会受到令人愉快的拖延求爱的折磨；在最好的情况下，他们会享受到完美结合的快乐。他们的悲哀要求用有点轻微忧郁的音乐来表达，可能还要一点温和的不协和音（但是，引用当时最著名的理论家的话来说，“绝不要严重得让人觉得不舒服”[1]，甚至还偶尔来点半音和声）。容易记忆、容易演唱的旋律和上声部明亮的色彩以及大调最好地传达了他们的欢乐。安德烈·加布里埃利（Andrea Gabrieli）、焦瓦尼·克罗切（Giovanni Croce）、路卡·马伦奇奥（Luca Marenzio）是这一时期的典型大师，而他们的音乐则充满了欢乐。这种音乐从不太难演唱，从不对歌唱者有太多的要求，当莫利和他的英国同代人十年以后发现这些音乐时，他们对它非常崇拜。

可能有预兆要发生一些事。在这十年的初期有证据表明，宗教感情的复兴即将开始。帕莱斯特里那（Palestrina；他的《圣母玛利亚》〔Assumpta est Maria〕弥

---

[1] 《Le Istitutioni Harmoniche》（威尼斯，1559），P .339。

撒便是创作于这个时期）和拉絮斯（Lassus；他的宗教忧郁症现在对他有所影响）的一些最热情的宗教音乐就创作于这个时期。对于虔诚信教的人来说，有宗教歌词的牧歌成了一种时尚，甚至像马伦奇奥这样的世俗作曲家，也开始追逐这一风气。对绝大多数牧歌作曲家来说，它至少是一种文雅的时尚。基督是一个与西尔西斯没多大区别的好牧人，而玛丽也和菲莉丝一样为失去她所爱的人而哭泣。不过反宗教改革运动的过分行为并不遥远，还有些现象暗示了以道德为目的的时期还没有完全过去。

蒙特威尔第就是很典型的一位（这一点将会显现出来），他选择了从创作这种宗教性牧歌（madrigali spirituali）开始他的牧歌创作生涯。在 1583 年 7 月他的新作品集交到布里西亚的一个印刷商手中时，他已经创作了一些拉丁语的三声部赞美诗了。这位年轻人非常严肃，在序言中他已经用柏拉图来评价他的艺术了。

致最杰出的绅士和我最仁慈的赞助者，亚历山德罗·弗拉格涅斯柯（*Alessandro Fraganesco*）先生：

由于您对我的垂爱，我必须将这些作品献给您

> 而不是任何其他人，这是因为您出类拔萃的品质，而且在音乐中（它曾被柏拉图如此热情地赞扬）我从没创作过比这些四声部作品更好的东西，尽管这最初的果实我创作得还很乏味而且糟糕。

这些音乐只保存下片段，但在这些片段中年轻人的严肃态度已经可以明显地看出来，它的魅力也可以明显地看出。没有任何狂野的半音热情和令人兴奋的《连魔鬼也受不了”的节奏的迹象。其歌词看来也并不需要那种极端的表达方式，它绝大部分是典型的乏味的宗教歌词，无疑是真诚的，但却缺乏这种主题应该唤起的有力的意象或思想。

另外，蒙特威尔第要处理当时真正热烈的歌词还是过于年轻了，而且在一年间他就在一本小坎佐纳曲集中选择了与他的经历相符的更合适的诗歌，这次是由当时最大的出版商，威尼斯的文森提和阿玛迪诺公司印制的(1584 年)。扉页上以《蒙天主保佑》为题，题献祈祷“上帝赐满足与幸福”给蒙特威尔第的赞助人，并没有其他忠诚的表示。再次引用莫利的话来说，小坎佐纳曲是一种

> 短小的歌曲（歌曲是以分段形式呈现的，除中间段以外，每段都要重复），在音乐创作上是对牧歌的模仿。[1]

它的歌词是轻松的，音乐也不复杂，因为它其实是以分节歌的形式出现的。在一个轻音乐大师的手中（安德烈·加布里埃利大概是当中最伟大的一位），它的歌词选择和音乐上的滑稽模仿都会有一种讽刺的意味，成为类似漫画的东西。在十六世纪八十年代，它通常变得更感伤一点，马伦奇奥经常把它写成小型的表达绝望情绪的作品，或是健康而不狂热的爱情歌曲。它恰好是可以帮助初学者（特别是一个男孩）获得流畅技巧的体裁。

或者该说它曾经是？蒙特威尔第的作品集引出了一两个疑问。诚然，他的很多作品都是很有诱惑性的。在《拳曲的长发》中，诗人崇拜他所爱的人的鬈发、眼睛、嘴唇和微笑。歌词单纯直露，音乐上有魅力而优美的旋律与它非常相配，只是某些对位使它显得有点激动，一切都按部就班，秩序井然，没有任何不协和音或别扭的旋律去破坏它的单纯。《我的殉身》同样和歌词很合调，

---

[1] 见前引书，P.295。

因为不论是蒙特威尔第还是诗歌作者，都没有把恋人关系的中断做过分悲剧化的处理。音乐采用了小调，到处使用一些模仿，但其比例与这一体裁本身的小型特点非常合适。这正是在另外一些作品中引起疑问的地方，比如《集市场景》肯定就太深奥了。开始的段落被各声部快速地模仿，而第一女高音赶着用一种缺乏表现力的方式唱出歌词以追上其他声部；而最后部分几乎同时用正反两种方式呈现曲调而使得它黯然失色。很明显的，蒙特威尔第要求有一定空间来发展，而这也是适合于他的晚期作品的。他不那么善于创作小型作品或纯粹轻松活泼的作品。事实上，在两首更令人愉快的小坎佐纳曲中，已经很明显地说明了蒙特威尔第真正应该从事的事业。意味深长的是，《你从不微笑》是惟一一首不是分节歌的作品。它的单段歌词使作曲家可以在不用考虑后续段落的情况下给它配曲，因此对歌词的刻画就很整齐。蒙特威尔第领悟到了这一点。在“微笑”一词上他用了一个装饰音，使歌唱者适当地张开双唇，“带给我痛苦和悲伤”一句是用不协和音喊出来的：

谱例 1

Sopranos
Per dar - mi pe - ne e gua - - i

Tenor
Per dar - - mi pe - ne e gua - - i

很明显的，对歌词的刻画已经成了最吸引他的事了。只是因为分节歌很少给他提供刻画歌词的机会才使他转向其他形式，而在《心中纯粹的喜悦》中，他意识到在每一段的第二行都有“跳跃”或“玩笑”一词，这使他可以创作一个漂亮的切分乐句在这快乐的歌舞中来逗乐，于是他就表现出了非凡的敏捷。正是这些痕迹显示出他正在探寻一种更为扩展的形式——这就是牧歌。

他可能在此之前已经创作过一些牧歌了，因为尽管他的《五声部牧歌集》第一卷是三年之后才出版的，但一项详细的研究发现它的内容在能力和技巧上都有脱节的现象，说明这是把好几年创作的作品收集在一起的。其中一两首牧歌确实让人觉得写五声部牧歌给这位学生带来了一些问题，这可能来自于蒙特威尔第所受的教育。正如他一直在扉页上声明的那样，他的老师是克莱蒙纳大教堂乐长马尔科·安东尼奥·因杰涅里（Marc' Antonio Ingegneri）。因杰涅里主要是一位宗教音乐作曲家，而且属于老派，对他来说对位是有一定的重要性的。他自己的牧歌从总体上来说是以老式风格创作的，有长长的生动旋律和低音酣畅的和声。它们就是那种被称为“写得不错”的作品，但它们缺乏流行的“马伦奇奥”风格的轻松，色彩上的趣味和节奏强烈的动机，以及乐

句中令人愉快的因素。尽管有时因杰涅里也选用时兴的歌词来配曲，但他的风格还是沉重的。其中没有任何淘气、俏皮，而这对十六世纪八十年代的牧歌来说是一种极其重要的组成部分。

蒙特威尔第似乎在他老师的风格和他谅必从更“现代”的音乐中所了解的风格之间摇摆不定。《美人啊，请走出树林》最明显地表露出这一分歧，其歌词是一个现代作曲家典型的选择。歌词有很强的形象性，可以启发他进行歌词刻画，它非常凝炼而短小，使得他的配曲结构严谨。很显然，蒙特威尔第知道怎样来处理形象。“花儿”一词上有一个合适的装饰音，有一种鲜花盛开的感觉；“转动”一词围绕着一个单音，在有舞蹈音乐的地方，蒙特威尔第使用了三拍子。所有这些以后重唱的明亮音色和把声部配成一对对小的二重唱的倾向都非常现代（这是安德烈·加布里埃利很喜爱的手法），不过从总体上来看有一点点混乱的感觉。原因之一是比例不太对。对这样一个短小的作品来说，使用的材料实在是太多了，一个更有经验的作曲家会把每一个主题的使用扩展很多。另一个原因是，在形象没有引起作曲家注意的地方，几乎没有什么趣味。开始的部分的布局特别糟糕，而且很明显，蒙特威尔第在五个声部的丰富表现力

面前显得有点不知所措。人们会觉得，四个声部就够了，开始一个然后是另一个在织体（texture）中出入，可能对表现美女从树林中跑出来的诗歌是很合适的——但这对于想稳健地发展主题材料的音乐家来说是很不够的。

这种没有经过很好消化的现代风格肯定是这位年轻学生的作品，他的老师并不真正有能力给他指出他所想走的道路，而另外几首作品是《在我追悔后》，《亲爱的菲利》和《哎呀如果为了你》等在不同程度上表现出相似的经验不足。但因为蒙特威尔第这一作品集的题献写于 1587 年元旦，那时他才十九岁，可能这就不足为怪了，而这本集子中的其他作品就考虑得周到得多。《温柔地亲吻和爱抚》完全是一首新式作品，它所采用的现代风格现在已经非常完整。其歌词可能比《美人啊，请走出树林》更为合适一些，后者有太多形象需要处理。这里的主要主题是所爱的人的吻（被提到三次）和情人的“死”——被轻微掩饰的爱的结合——这一形象也被重复过。这首作品只有两个需要找到合适的音乐表现手法的主要主题，其结构和比例很容易把握，蒙特威尔第处理得非常好。亲吻是用一个收束音型来表达的，它意味着各部分界限很分明；“死”是用一系列不协和音表

达的（“但绝不严重得让人觉得不舒服”），这些不协和音都是来自一个因杰涅里可能认可的传统对位。

谱例 2

Sopranos
e pur si mo - - re, e pur si mo - re
Altos
di mor - - te e pur si mo - - re, si mo - re
Tenor
Bass
di mor - te e pur si mo - - re

因为这样的段落会暗示一种悲剧，与诗中轻松的田园爱情不相称，所以蒙特威尔第很小心避免扩展第二次提到的死亡之愿望，特别是因为牧歌的结构是传统式的，它的最后部分是以大音阶的小坎佐纳的形式重复的。很多作曲家可能会一成不变地重复材料，可能在声部周围使用一些小调变化（两个女高音的旋律线经常被反转）。蒙特威尔第不会这样做。如果说重复的开头是毫无变化的，第一行歌词结尾处的收束就紧赶上去，以此来增加紧张感——它赶着进行到第二行，这里用一段合唱扩大了简单的三声部织体。甚至这一部分结尾处的收束也被改变了，这样，对这首牧歌中部非常合适的不协和欲望的痛苦缓和下来，以给人在最后结束处放松的感觉。

《温柔地亲吻和爱抚》不是一首伟大的杰作，它太小了(而且在表演上更应该作为小坎佐纳曲而不是严肃的牧歌来处理)，但它仍是一位大师的作品。
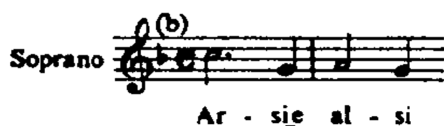
蒙特威尔第的雄心在作品集的其他地方，如一个三首相连牧歌所组成的套曲中也有明显的表露，这三首牧歌是《燃烧的不是对你的爱情》、《你的心意是热还是冷》和《我的意愿在燃烧》。牧歌套曲是世俗作曲家解决规模问题的方法。一个宗教作曲家如果想创作大型的、有雄心的作品，他可以为《仪式弥撒》(Ordinary of the Mass)的五章配曲。圣玛利亚赞美诗和诗篇中某些长的段落对于急于摆脱小型作品的作曲家来说是同样的挑战。牧歌作曲家的机会更少些，尽管在这一体裁出现的早期，用几段音乐来配佩托拉克的较长诗歌并没有什么特别的；而到后来，作曲家有时选择有共同主题的歌词以使一个完整的牧歌集有一定形态而且风格统一。蒙特威尔第在这种套曲上的第一次尝试用的是那个年代很流行的诗歌。前两首诗被多次配曲，它们描写的是恋人试图对心爱的人的冷淡一笑置之。“我在燃烧，但并不爱你。我的热情是因为轻蔑而不是爱”，他这样唱道。他的恋人了解得更清楚。“燃烧还是冻结，全凭你愿意；你的轻蔑没有意义，因为你的心仍在被感动”。因杰涅

里曾为这些诗歌配过曲，但他实在不是能把音乐写得很有效果的那种人。蒙特威尔第肯定看过他的配曲，他实际上从他的老师那里借用了一两个主题；但他稍微扩展了一些。他加上了第三首诗："爱或是恨，这并不真的重要；两者都是徒劳"。很清楚的，已经无可挽回了，而最后一首诗很好地总结了前两首诗，但是它也增加了音乐家的负担。如果他只为第一首诗和它的回答作曲，他就可以创作对比牧歌。加上一个"反回答"就要找出某种连接它们的因素，到现在蒙特威尔第对此很能胜任。他的第一首牧歌实在很像因杰涅里的作品，使用了对位而不太有表现力，不太现代化但很吸引人，特别是到了最后一句"我因愤怒而燃烧，而不是为了爱"，它引起了各组声部间令人愉快的协奏曲性质（concertante）的相互作用。第二首牧歌的开头也是因杰涅里式的（像蒙特威尔第的小坎佐纳曲一样，在开始几小节中有一个感人的学院风格的片段以及细致的模仿和回转）。然后我们就意识到为什么蒙特威尔第要把第一首作品中的协奏曲性质的部分写得那么长，它是这两首作品之间的联系。但重复并不是毫无变化的。像在《温柔地亲吻和爱抚》里一样，蒙特威尔第为了不放弃令人惊奇的因素而对他的材料进行了再加工，但是这两首作品的主题把它

们紧紧地连在一起，以至于它们几乎不可能单独演唱。但只是为了后面还有一个反回答，蒙特威尔第把第一部分中的完全收束在第二部分转成了属和弦上的非结束性结尾。这里真正的问题出现了。要再重复一遍协奏曲性质的部分肯定会造成单调的情况，还需要找到另外的联系。又一个生动的想像在起作用了。在第一首作品中那位情人是发言人，在第二首作品中他所爱的人是发言人。当他在反回答中再次出现时，怎样开始第三段才比第一段的开头更自然呢？它是这样的：当然不完全是——它被处理得有很大的不同，但它是一样的主题，而且做了必要的强调。

谱例 3





这次情人的愤怒缓和了，有“对比鲜明的分组”的和“协奏曲性质”的部分让位于“对位性更强”的部分。蒙特威尔第下一个令人惊奇的地方出现在结尾。他没有像人们预料的那样使用一个完全收束来使套曲完满地结束，而是重复了第二首牧歌的结尾。“不健康”一词（说明情人被伤害的心）在这里是一种联系，而如果说

这种非终止性最初看上去像是个错误，那么一个小小的现象反映出了蒙特威尔第的意图。牧歌套曲可以结束了，但求爱的游戏还会继续一些时候，这对情人走到一起来了吗？或者说不断翻新的求爱是爱情的一部分吗？蒙特威尔第给我们留下了一个饶有趣味的谜。

这个套曲第一次说明了蒙特威尔第要为他宏大的构思找寻满意的音乐形式。可能他会否认这种想法，就像他晚年经常做的那样，说他主要关注的是表达歌词：语言第一，音乐第二。我们没有那么多证据说明他是一个完美的音乐家；当然他把《五声部牧歌集》第二卷写得如此有意思，这在他的音乐生涯中是一个相当大的进步。他花了 1590 年以前的三年时间来完成这本集子（题献又是写于元旦），而且在扉页上他仍声明自己是“因杰涅里先生的一名学生”，但是其内容说明他已经大大地超越了他的老师。有几首牧歌，特别是《曾经甜蜜地歌唱》、《我的贝维阿·菲利德》，可能还有《甜蜜的爱情誓言》在风格上与因杰涅里的作品有了很大差别。另外，一切都更新潮了。歌词的选择、处理的类型、织体、主题材料，所有这一切都与《牧歌集》第一卷的作品有了很大的不同。很明显的，发生了某种改变蒙特威尔第态度的事情。

最可能的解释是，他到故乡克莱蒙纳以外的地方去旅行过。尽管蒙特威尔第一生中遇到麻烦时总会隐退到他父亲的家中，这说明他父亲非常富裕，可以供养他，但他肯定一直在寻找职业。在乡土气息颇浓的克莱蒙纳，不论从经济上还是感情上来看，都没有非常有利的机会。我们知道，蒙特威尔第在米兰有一些亲友，他在住在那里的保护人家中演奏过中提琴（或是小提琴，这一点不是太清楚）。我们也知道，在不太远的曼图亚，在冈扎加宫廷中有时有工作的机会。更有可能他访问过曼图亚甚至费拉拉，只是更进了一步，是去就职。

这肯定可以解释为什么他的风格中出现了一系列新的因素，其中最明显的是现在上声部显得非常突出。在费拉拉，有一个由三位女士组成的重唱团，她们演唱宫廷音乐家特地为她们创作的三重唱以展示她们灵巧、敏捷的歌喉。在曼图亚附近也有一些技巧水准很高的首席女歌手，而那里的主要作曲家，尼德兰的加切斯·德·韦尔特（Giaches de Wert）与费拉拉三女士之一相爱了。他为这个重唱团写了大量的作品，我们以后会发现蒙特威尔第在有意识地模仿他。现在主导他的音乐的另一个特征是音色本身那非常令人愉快的感觉。这表明像这些很有音乐教养的宫廷中的作曲家一样，他的音乐既是为

表演者写的，也是为听众写的。在家庭室内乐中（他最初的牧歌可能就打算写成这种类型），对位使各声部有同样的地位，这令演唱者很愉快。但是不能否认，这听起来可能会有混乱的感觉。听众需要注意实际音响质量，而现在蒙特威尔第显然对此很感兴趣。最后，他用来配曲的实际歌词是来自宫廷。塔索和古阿里尼都在曼图亚和费拉拉住过一段时间；尽管他们的作品的确只是偶尔出现在因杰涅里的音乐中，但它于住在冈扎加和德艾斯特宫廷中的音乐家当中则非常流行。有迹象表明，蒙特威尔第现在对这些诗歌有了更多的了解，而且深深被它吸引。

在这本牧歌集的第一首作品《黎明的消息》中就能看到这一新的风格。歌词是塔索的典型作品，充满了与情人感情有强烈联系的具体形象。“沉下的不会再升起”，诗人唱道，给作曲家呈现出一个谜。一个人怎样为“它不再升起”这一事实配曲呢？蒙特威尔第有一个绝妙的解决办法。他创作了一对彼此相像的动机（这是现代学派作曲家如安德烈·加布里埃利和马伦奇奥的一个创作特点）。女高音下行，男高音上行：

谱例 4

Soprano
Non si le - vav' an - cor

Tenor
Non si le - vav' an - cor l'al - be no - vel - - - la

鸟儿还在沉睡（一个轻轻波动的乐句），两位情人（不管信不信，是一个二重唱！）在星光下享受了一个甜蜜的夜晚，这使蒙特威尔第有机会把所有音都填入“黑谱”（black notation）[1]——这是表明三拍子的通常方法。而且它就这样继续下去了。每个形象都暗示着某个新的音乐主题，而蒙特威尔第表现出非凡的创造力。但最引人注意的并不是这一创作，而是他对形式进一步的把握。每个乐句都有充分的机会得以发展。他有一种在继续他的主题材料的情况下组合各声部以创造新的音响的天才，而他在牧歌结尾处重复第一部分主题的手法，虽然是从经常使用这一手法的法国香颂（chanson）中借鉴来的，却也表明了他思想的简洁框架。像第一卷中的牧歌套曲一样，蒙特威尔第直到把他有内在联系的牧歌连在一起才满意地停下来，而且非常肯定，在黎明终于

[1] 在这种谱中全音符被写做■。

到来时会出现与前面的动机非常相似的东西。

在这卷牧歌集里还有几首作品是这种风格的，而且所有作品都很吸引人。最著名的无疑是那首《波浪在轻声细语》，是用塔索的作品配曲的另一首作品，它使用了道地的诗的意象来使音乐同样具有形象性。没有一个要点被漏掉：波浪轻柔的运动，鸟儿的欢唱，风光明媚的东方，高山和其他适合于音乐动机的每个细节。确实它对蒙特威尔第来说有点太外向了，只是在我们把它和韦尔特所做的一首姊妹作《可爱的鸟儿》（Vezzosi augelli，歌词是塔索的另一首作品）加以比较后，我们才会看到这位年轻人是在发展他自己独特的风格。两首作品在态度、创意、调性的明亮以及声部谐调相互作用的魔力上都非常相似，以至于我们可以设想蒙特威尔第看过另一首作品。但韦尔特只停留于画面性，他的牧歌是纯粹外在和描绘性的。蒙特威尔第紧紧地追随着他直到诗歌最后一行：

> ……黎明随着它的信使一起到来，
> 轻风冷却了每颗火热的心。

“火热的心”对蒙特威尔第来说是一个很强的提示，他

不可能错过。牧歌的轻佻性被去除了。缓慢、不协和的进行被用来结束这首作品，而立刻出现了一种个人的、内向的情绪。它并不过分夸张。蒙特威尔第用了不到十二小节来强调——而且如果他想重复结束部分的话，他是可以这样做的，因为这并不是一种不同寻常的处理方法；不过蒙特威尔第的兴趣是很明显的。与此相似的是，在《爱情的追逐》中追逐的意象引出了生动的旋律和一些生动的卡农，它只在接近结尾的地方被几个不协和音打断。《风信子还是水仙花》同样在恋人被他所爱的人的魅力所打动时失去了吸引人的天真、单纯。

在这卷牧歌集里可能有一些最优秀的作品，因为它们看起来和这个年轻人毫不伤感的态度非常相配，当时他只有二十二岁，还没有受过命运的打击。尽管如此，他对技巧已经掌握得很好，以至于配任何严肃的歌词都不会超出他的能力。《克露戴尔，为什么要离开我?》是不久前（1587）由曼图亚的作曲家班尼迪托·帕拉维奇诺（Benedetto Pallavicino）配过曲的一首诗。帕拉维奇诺的配曲是一首很好的牧歌，因而被圣保罗的歌手尼古拉斯·扬（Nicholas Yonge）选入了他的第二集《音乐译作》（Musica Transalpina，1597），歌词在书中是以这样出色、贴切的译文出现的：

克露戴尔，为什么要离开我，
如果这样，我宁愿死去，
你伤透了我的心，
你是否想通过离去，
克露戴尔，你要看我死去？
噢，没有人会毫无痛苦地死去，
心灵绝望的人是不会感到悲伤的。

这种歌词配曲是很不容易的。像歌词中所有的具体形象（“离开”是惟一真正有机会进行画面描述的）与总体情绪没有直接关系。而且，这首诗含意的单一会使人想用会夸大伤感的单调的慢乐章。毕竟，古阿里尼笔下情人的调情都是以快乐结束的，这不是悲剧性的歌曲。蒙特威尔第所做的与诗歌很相配。他以一个慢乐章开始，尽管小调和声立刻确定了情绪的基调，但并没有过分的夸大，没有很重的不协和音或半音风格，他也给了自己足够的空间来发展他的主题。每个乐句都被重复过，通常对织体做一些改变以保持它的生动性，在最后一行的高潮看来需要相当的扩展，通过在它原来主题上开始一个小三度的再现而获得了力量。它又是一个乐匠的作品，

这个乐匠看到了现代手法应该是怎样的。对位在这个风格中不像各声部组合之间的相互作用那么有意思。蒙特威尔第正在开始掌握“声乐配器”的技巧。

像我们已经看到的那样，这种兴趣无疑是因蒙特威尔第在附近宫廷中新发现的技巧水准很高的重唱团而培养起来的，有一两首作品反映出他非常喜爱他们的明亮音色。《两片朱唇》是以使用了三个上声部的十二个小节开始的，而且尽管男声部后来也进入了，但他们更像是支持部分而不是主题材料的完全参加者。三位女士经常独立地出现于合唱部分以形成一个连贯的重唱，其效果非常华丽。在《我梦见亲爱的克罗莉》中，上声部不是那么强调，但很值得注意的是装饰性更强的材料只限于它们，而且还让人感到女高音和女低音是作为一个组合处理的。这种手法在《克露戴尔，为什么要离开我?》中也有表现，尽管这里上声部组的作用是与较低声部的三重唱进行对比（女低音声部作为“中间人”），而织体也还很不成熟。

从这点上说，蒙特威尔第的《牧歌集》第二卷很明显是写于作曲家了解了韦尔特和卢萨斯科·鲁萨奇（Luzzasco Luzzaschi）的音乐之后；后者是费拉拉三女士重唱团的主要作曲家。但一方面韦尔特和鲁萨奇的牧歌

之间有相当大的差别，而蒙特威尔第的作品与他们的也有很大不同。老一辈作曲家是专为很有成就的歌唱家作曲的，他们创作各种华彩经过句（roulade）和装饰线条（decorative line），都需要嗓音有相当的灵活性。蒙特威尔第不这样做，他的女高音谱最难的也不会超过一般歌唱者的能力。它们写得很愉快，会令任何想演唱它们的业余爱好者都感到快乐。的确，在这卷牧歌集中确实存在的困难（它们是极少的）在于男高音和男低音声部，它们的音域有时有点难，有时有一个别扭的大跳，就像在《他的一声叹息》（E dicea l'una sospirando）中，要求男高音有时过分急速地从高音域转入低音域，这些迹象说明了蒙特威尔第的判断。可能在克莱蒙纳所能找到的最好的歌手是教堂歌手，他们主要的音乐经验来自于老式的宗教音乐。只要他住在那里，成为“现代”作曲家的机会就很有限。他生活中这一阶段的牧歌主要是对业余爱好者有吸引力（《牧歌集》第二卷中的作品特别为英国牧歌团体所熟知》。至少这位意大利作曲家非常真切地知道，伟大的作品要到别处才会产生。

曼图亚的风格主义

《牧歌集》第三卷至第六卷（1592～1614）

蒙特威尔第在出版《牧歌集》第二卷和1592年开始写《牧歌集》第三卷之间的某个时间最终定居于曼图亚。无疑他在此时向前跨了一大步，而且没过多久他就对表面的进步感到了后悔。因为如果说冈扎加宫廷在当时是很多音乐家所关注的焦点的话，那它实在不是一个令人愉快的工作地点。气候曾经（而且一直）很糟，夏天太热，围绕城市的沼泽湖带来了很高的湿度；冬天太冷，波河谷常常大雾弥漫。蒙特威尔第不停地抱怨这一点，小小的市镇完全被大公的庞大宫殿所主宰，让人感到一种与世隔绝的气氛。没有任何躲避当政王公变化无常情绪的办法，而文森佐一世在雇主中也并非最稳定的一位。曼图亚的王室表面上很富有，它的生活方式远比威尼斯总督或米兰的统治者更为奢华，但它对外面世界

的统治权实际上却微不足道，这种比例失调使这里有一种醉生梦死的疯狂。

不过冈扎加家族世代都对艺术有强烈的热爱。他们的夫妇起居室的壁画是由曼特格纳（Mantegna）所绘，他们的乡间别墅是由朱利奥·罗曼诺（Giulio Romano）设计、装潢的，当蒙特威尔第被雇用期间，鲁本斯（Rubens）是他们的宫廷画师。他们在音乐上也有很好的品味。他们曾试图吸引帕莱斯特里那和马伦奇奥来指导他们的音乐，但这两人都不愿离开他们在罗马的舒适环境。韦尔特这位唱诗班乐长是一位非常杰出的作曲家。在他们的圣芭芭拉私人教堂中负责音乐的加斯托尔蒂（Gastoldi）是当时轻音乐最著名的作曲家。在他们的歌唱能手中，阿德里安娜·巴西尔（Adriana Basile）是当时最伟大的首席女歌手。蒙特威尔第有很好的合作伙伴。在对不同种类艺术家的选择中，冈扎加家庭内部世界被很好的反映出来。不稳定感的确存在。风格主义绘画在曼图亚兴盛发展不是偶然的（在它位于帕尔玛费拉拉和佛罗伦萨的姊妹宫廷中存在着相似的情况）。夸张的情感主义受到鼓励是很典型的。冈扎加的起居摆设显得反常而怪异，创造出一个矫揉造作、令人头晕目眩的世界。杜卡莱宫中的镜厅就是这一病态的征候，它试图

使它自己显得比实际更大，并在此过程中歪曲现实。他们的诗人在很多方面配合了这种风气，当我们阅读古阿里尼的短诗或他的《忠实的牧羊人》（Ⅱ Pastor Fido），看到其中不停地哭泣的牧羊人和牧羊女时，疏远隔离的感觉就越来越强。

就音乐家而言，他们可以在一定程度上逃避这一问题。他们的宗教音乐保持了良好的平衡，包括在经常影响十六世纪小坎佐纳（canzonetta）和维拉内拉（villanella）的冷嘲热讽的暗示中，也能真切地感受到加斯托尔蒂的轻松、活泼。但韦尔特是最不屈从于风格主义的，特别是在他晚期的牧歌集中。这并不令人惊奇。他来到意大利时西普里阿诺·德·罗伊是最时髦走红的作曲家，而且受到第一次牧歌革命的深刻影响。从他到曼图亚最初的日子起，他就对表现极端情绪感兴趣。他最初的牧歌作品说明他是使用强烈对比和大胆音乐意象的能手。到了蒙特威尔第来到曼图亚时，他几乎成了一个音乐怪人。尽管他很有能力用传统方式写作，但他的牧歌中却充满了奇怪的东西。他所受的教育使他确信歌词总应该能让人听得出，因而他写了一些使用宣叙调原则的作品，得出符合逻辑结论的乐思，以至于忽视实际存在的所有普通音乐手法。此外，他还发现强烈的歌词需要强

烈的表达方式。他在这方面的手法是使用非常难应付的旋律，这对歌手来说简直是一种灾难。减音程、狂放的大幅度跳进、半音风格都成了他的锦囊妙计。一些牧歌要求由具有很宽音域的歌手来演唱，而高难度的技巧成了他们演出的必备条件。在所有这些作品中都存在着一种神经质的不连贯性，似乎正与曼图亚的风气相吻合。韦尔特在牧歌作曲家中并不是惟一的改革者。十六世纪八十年代晚期和该世纪最后十年的精神氛围鼓励着阴郁低沉的调子和极端主义，以至于像马伦奇奥这样坚定的作曲家都受到它的影响。较年轻的音乐家，特别是在曼图亚的那些，几乎无法逃避这一音乐风格。当然蒙特威尔第很快就跟上了这一时髦风尚。在到达宫廷几个月之间，他就创作了一卷新的牧歌集献给他的新君主和老板，而那其中的风格变化是何等之大啊！最明显的迹象表现在他对诗歌的选择上。他不再为无足轻重的小诗人的歌词配曲。歌集中大部分是塔索和古阿里尼的作品，而且现在令人感兴趣的不再是表现纯真品质的作品，而是情感热烈的情诗。《克露戴尔，为什么要离开我?》成了《牧歌集》第二卷的“激进诗歌”，若在《牧歌集》第三卷中，它只能算是平均水准。正是这些诗歌吸引韦尔特表现极端情绪，这一点绝不是偶然的。蒙特威尔第

从一开始就明确地崇拜“卓越超群的加切斯先生”（引自他的一封书信），并希望能仿效他。

同样明显的是他新近找到的具有高难度技巧的歌手给了蒙特威尔第很大的灵感。由三首牧歌组成的套曲〈复仇虽然残酷，却带来了平静〉不是技巧不熟练的人所能触及的，因为它要求每个歌手都具有很高的音乐素养。不论在曼图亚使用怎样的音高和转调，《噢，我温柔的心灵》都至少需要有一个声部具有发展充分的音域。《为炽热的情感而死》开头出于表现目的使用的单音要求歌手对真实的抑扬比通常更为敏感。即便是最接近蒙特威尔第年轻时代风格的作品也发展出在上声部使用装饰音的倾向，这一点我们在《我梦见亲爱的克罗莉》和《两片朱唇》中已见到过。该集中第一首作品《年轻的姑娘就像太阳一样美丽》中有一个为三个较高声部所写的部分肯定来自费拉拉女子合唱团的风格，《柔和的光辉》充满了她们特有的灵巧、机敏，而且肯定是为某个这一类的合唱组所写的。在它开头的十多个小节上都没有任何男声声部的迹象：

谱例 5

Soprano I
Soprano II
Soprano III

Lu - mi miei ca - ri lu - mi che lam - peg - gia - te_un
Lu - mi

si ve - lo - ce sguar -
miei ca - ri lu - mi che lam-peg-gia-te_un si ve-lo-ce sguar -
Lu - mi miei ca - ri lu -

- do
- do che lam-peg-gia-te_un si ve-lo-ce sguar - [-do]
- mi che lam-peg-gia-te_un si ve-lo-ce sguar - [-do]

《多么伟大的殉难者》只推荐给有三个能彼此配合得很好、唱得非常合调的女歌手的牧歌演唱小组，因为它的声部非常分明，既然每个人都以同样的音高演唱这些材料，任何走调都会十分清楚地暴露出来。

高难度的技巧很少是深刻的，牧歌也是这样。但尽管这些浅薄的作品让人轻松愉快，无疑蒙特威尔第是在尽最大的努力要成为一个严肃作曲家。这表现在那些出乎意料的地方。《白色的小花》是一首有魅力的牧歌作品，在其中菲莉丝和她的牧人彼此爱抚的情景被精致地描写成愉快的活动。蒙特威尔第简短的小坎佐纳式的段落配合着有力、易记的节奏，新发现的女声的洪亮音色创造出一种华丽的、充满阳光的气氛。对西尔西斯要想快一些的请求进行过分渲染的企图被制止了，因为时间还不成熟。在结束处诗人暗示了情形的迫切，菲莉丝喊出“噢，吻我，我的西尔西斯，吻我，因为我觉得我自己也快死了”（十六世纪毫不怀疑女性的欲望）。诗人几乎没有强调这一点，而另一方面蒙特威尔第把它处理得实在很激情。他首先用一个延留音建立了紧张感，在这个延留音上亲吻越来越急促。然后他减慢了速度，菲莉丝以典型的方式在七度上以全音符变得衰弱无力。当然不能设想她很平静，当然不是，蒙特威尔第重复了整个部分，包括吻和其他所有东西，而且这一次事情是严肃的。菲莉丝再一次在全音符上变得衰弱无力。最后结束的解脱突然变得非常可喜。

这样的段落在这一卷中出现过很多次。《噢，这嫩

绿的树枝》中夜莺的啭鸣在开始的三重唱部分被表现得很优美，两个女高音特别表现出其优雅特点。它们只是为了与情人的憔悴形成对比，随着歌词中第一个人物的出现，音乐家的不协和音开始进入，本位 B 和降 B 在几小节的空间里相互竞争，调性的模糊造成了更强的紧张感。这首作品的结束是欢乐的，它比《春天是年轻人的季节》一首要更欢快一些；在后一首里青春的热情似乎带来了麻烦，缓慢进行的结束充满了难对付的、瞬间即逝的不协和音。《没有你的爱情，让我如何生活》也并不欢快，尽管它的开头和三女士的音乐都使用了轻松的小坎佐纳切分音，完全脱离了一种较严肃的风格，而它的结束处的几小节却包含一些有力而持久的延留音。

这些牧歌属于蒙特威尔第所写的最令人愉快的作品。时髦的忧郁色彩为占主导地位的欢快气氛增加了趣味，却又并不矫揉造作或神经质。它们明确的调性、节奏鲜明活泼的动机、旋律性很强的短小乐句让歌唱者演唱起来始终非常愉快，从而很容易将它传达给听众。并不是《牧歌集》第三卷中所有的作品都有幸被写成这样。例如《衣衫褴褛的歌者》是以同样的风格开始的，其来自法国民歌的传统节奏坚定地确立了欢快的情绪，它很快就被几个不协和音所打断——一个九度和七度。

法国民歌动机再一次出现，这一次被更不协和的音所打断，而这次不协和持续了二十小节之久。某种毫无实际目的的对位带来了一种较轻松的解脱，但不协和音又一次开始了："我不能因为爱而死……"。这是一个很好的高潮，有十小节几乎连续不断的不协和音，其中的高潮是一个特别强烈的和弦，使用了音阶上四个连在一起的音符，彼此连接得很紧。

谱例 6
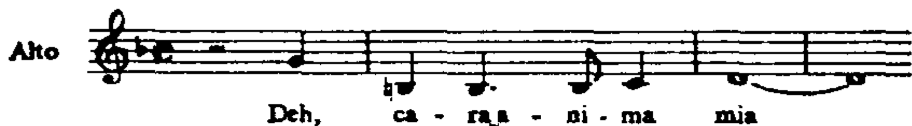
蒙特威尔第没能够这样结束这一作品。他接受了诗人的暗示，从这样的死亡中产生出了爱情的幸福。他用对位的手法创造出更多小坎佐纳式的乐句，最后的结尾比一般的要刺耳一些，这是很合适的，但这一不协和音很快就结束了，而且看上去和前面的音似乎并不属于同一个世界，而这一点正是这首牧歌令人不安的地方。其中的高潮段落非常引人注目，以至于理论家帕德莱·马蒂

尼（Padre Martini）在十八世纪要引用它来说明蒙特威尔第是多么具有革命性，而其他过分的作法其说服力只是稍逊一筹。在中间的东西远不能给人留下太深的印象，甚至达到让人无法区分的地步。蒙特威尔第不能使两种情绪的比例和谐。

如果说《衣衫褴褛的歌者》是一个有问题的牧歌，那么《请平静些，痛苦而美丽的菲莉达》简直就是古怪的了。而且第一个主题又是够传统的："平静"一词暗示了一个普通的进行缓慢的和弦，而当西尔西斯奔向他"痛苦"的菲莉丝时，很自然地要同时表达出她的悲伤（用小调和弦）和他的叹息（通过在"叹息"一词的中间安排一个休止，这样歌唱者就不得不屏住呼吸）。但是其危险性已经变得很明显了。蒙特威尔第在可能的最短空间内用音乐描绘了三个充满诗意的形象。如果他顺着这条路走下去，那么其细节就比更广阔的情感表现更加吸引听众的注意力。它的确是这样的。每当为歌词配曲中出现"尖锐"一词时，就必定会有一些不协和音——而且"尖锐"被重复十多遍。接下来的一个乐句暗示了"痛苦"：这是一个半音旋律片段，被整个五个声部模仿。在第二部分中甚至恋人们变得更不平静："死亡在你的脸上留下了痕迹"。"死亡"在一个突然的半音

转调中得到应有的表现（这是十分有效果的），而当一个上声部的全音乐句从这里出现时，有片刻时间出现了一缕清风。阴郁立刻又回来了。恋人的殉难不仅使半音再次复活，也再次带来了不协和音。要数出有多少“殉难”是用这种方法进行表达的，可不是件轻松的事，但过分的表现主义肯定混淆了其通常效果。在最后的乐句中明白无误地建立了清晰的调性，而有趣的是蒙特威尔第成熟时期的风格特征被自由地在其中加以应用。向下的六度大跳后来成了他最吸引人的引起怜悯的手法（见谱例 7）。这里非常奇怪的是，它与前面使用的手法相比，显得温和得多。

谱例 7



曼图亚的气氛肯定对蒙特威尔第的头脑产生了影响，而在这一卷当中最大的项目，即牧歌套曲《复仇虽然残酷，却带来了平静》，他风格没变的原因就十分明显了。因为这首作品与加切斯·德·韦尔特的后期风格非常相近，其特征是不会弄错的。蒙特威尔第像韦尔特那样被合唱宣叙调手法的可能性引起了兴趣。他的很多“动机”（如果可以这样称呼它们的话）是由单音组成

的，歌词使节奏毫无规律，在单独一个音上音节挤在一起，没有确定的音值。当出于表现的目的以这一单音进行跳跃时，跳跃都是很大的、难对付的音程，或至少是安排得很别扭的连续音程。安排旋律毫不考虑歌唱者的困难，常常使用声音的极限，乐句出人意料的转弯，有时在音高上很难达到或很难唱准。像韦尔特的有些牧歌一样，它似乎差不多是违反音乐规律的，而这一点很可能是故意的。这是蒙特威尔第第一次重要的尝试遵从希腊人的格言：即音乐是歌词的仆从而非主人。歌词必须能听得出来——因此他使用了宣叙调手法；它们应得到必要的表现——因此他使用了奇异的音程。事情就是这么简单。或者说至少它本该是那么简单的，因为蒙特威尔第在他的余生中一直在思考这一原则，而且对它本质的真实性丝毫没有怀疑。在实践中要忘掉他从他的老师马尔科·安东尼奥·因杰涅里那里学到的东西并不是那么容易的。即使在《复仇虽然残酷，却带来了平静》中，真实的音乐仍不时出现。“挥舞”一词要求有一个“摇动的”乐句加以配合，用传统的复调手法在声部之间很难创造出这样的效果。在第二部分“在那鲜血和死亡里”表达悲伤的半音乐句可以由歌词暗示出来，但音乐家很好地控制了它的发展，它比《请平静些，痛苦而美

丽的菲莉达》中任何一处的调性都更为稳定。为了使三首牧歌紧密地连接在一起，前两首牧歌使用的是非终结性的结尾，它使我们想起《牧歌集》第一卷中的《燃烧的不是对你的爱情》所使用的技巧。尽管旋律非常充满活力，但蒙特威尔第懂得不断变化织体可以使它显得丰富多彩。在最后一个部分“在她周围”，他以一系列的三重唱用富有想像的音乐手法与合唱进行对比。音乐的确是“歌词的仆从”！

不过这部牧歌套曲实在是一件令人奇怪的作品，它的表现因素和宣叙调手法之间的比例失调对表演者和听众来说实在是太明显不过了。也许这一剧烈的方向改变不能立即取得令人满意的效果并没有什么可惊奇的，而且我们不能忘记蒙特威尔第了解和接受这一时髦手法至多不过两年的时间——而事实上只是几个月的事情。试验性的技术是需要一些时间来加以熟悉的，而蒙特威尔第是否在感情上已准备好接受这一音乐风格，我们也必须持怀疑态度。恋爱失意的韦尔特（更不用提他与冈扎加家族共处了三十年之久）可以把蒙特威尔第的另一部风格主义套曲《我应该带着我的痛苦生活》写得更具有深刻的感情。很难想像他年轻的同行，谦虚点说也是个真正的成功者，会有与他相同的创作出发点。只是在现

在曼图亚生活的艰难之处才刚刚显露。

我们对蒙特威尔第以后十年的情况仅有的了解说明他的生活不那么幸福了。他有两次去国外旅行的机会。他随着曼图亚的军队来到匈牙利战场以帮助慰问他那与土耳作战的主人。那不是一次光荣的战役（冈扎加小分队几乎没有采取行动），而且蒙特威尔第在晚些时候的一封信里告诉我们，他因这一功劳而受到嘉奖时，并没得到足够的报酬，几年以后大公为了比较愉快的目的去尼德兰时，情况也是如此。已经结婚的蒙特威尔第觉得经济情况更困难了。在此时事业上的一次失望使他更加痛苦。1596年韦尔特去世了，蒙特威尔第认为理所当然应由他接替这一职位，但结果不是他而是他的同事班尼迪托·帕拉维奇诺获得了这一职位。帕拉维奇诺当然比蒙特威尔第更年长些，经验也更丰富，而且不管怎样这只持续了五年，但这一切并没有使蒙特威尔第感觉好一些。

这位音乐家现在也不再那么自信了。在从1583～1592年的九年间，蒙特威尔第创作了各种不同的音乐共五卷，达一百首之多。而以后的十三年间他只创作了五十首作品可以发表。在他的书信中有迹象表明，他有时要为戏剧招待会和宗教节日创作应景音乐，这可能会

占去他的一些时间，但仍然很难解释，为什么虽然他想在阿尔方索·德艾斯特（Alfonso d'Este）的有生之年出版他的《牧歌集》第四卷（他在题献中提到他曾想把这本书献给这位伟大的音乐赞助人），但事实上却在阿尔方索死后六年才发表。无法想像它的出版商不积极。到1594年《牧歌集》第三卷出了第二版，而到三年之后，蒙特威尔第的音乐作品开始出现于各种流行曲集中。他甚至为一位收藏家创作了一些小坎佐纳，这位收藏家的名字叫安东尼奥·莫尔索利诺（Antonio Morsolino），这些作品很有魅力，尽管在风格上远比它们所需的更严肃。看来发生了某种精神危机，使音乐不那么流畅。有关蒙特威尔第牧歌的新消息是从另一个角度得来的。1600年住在波隆那的焦瓦尼·玛丽亚·阿图西（Giovanni Maria Artusi）神父站出来对"现代音乐"加以攻击，矛头指向了蒙特威尔第。特别是出自古阿里尼的《忠实的牧羊人》的一首悲歌的配曲引来了阿图西极大的愤慨，据他说，《待放的孤挺花》一首歌中充满了令人震惊的不协和音。他引用了九个片段（随意地把它们从上下文中脱离出来），把它们攻击得一文不值。他的批评以1600年的标准而论，已是十分过时的了。在攻击中毫无怜悯之心，而且没有任何迹象表明阿图西对大约在1565年以

后所写的音乐有什么深入的了解。他声明获得支持的权威名单给人留下了很深的印象，从亚里斯多德（Aristotle）到西普里阿诺·德·罗伊，但他似乎丝毫不能掌握他们的不同之处和他们的真正目的。把他和另外一个对伟大音乐家进行批评的臭名昭彰的人例如汉斯利克（Hanslick）相对比，就会看出阿图西的思考能力是多么的微弱。他无论如何也算不上蒙特威尔第值得重视的对手。不过很清楚，蒙特威尔第因为这一攻击感到被冒犯了。他打算写一本书对此进行反击，因为他在大约三十年以后承认说，写理论著作对他来说是件很困难的工作，所以我们可以推测他对阿图西是认真的。蒙特威尔第同时代的名人们都站在他那一边——佛罗伦萨的理论家、费拉拉的作曲家、他在曼图亚的同事，更不用提像杰苏阿尔多（Gesualdo）这样的人——他要为了一个无足轻重的对手为自己向世界辩护。这在蒙特威尔第来说或许是有代表性的事件，这再一次暗示了他的缺乏自信。

到1603年这类疑问一定是消失了，出版作品之间的间隔再没有这么长了。很清楚蒙特威尔第后来的书信让我们知道，他的创作速度是很快的。“欲速则不达”这句话却不只一次地成为他不能按时完成任务的借口。不加思考就进行创作的年轻时期已经结束了，但取而代

之的又是怎样一种技巧啊！《牧歌集》第四卷和第五卷中都包含一些有史以来最伟大的牧歌。即使是与他早期风格最接近的那些作品也表现出技巧掌握上的改善，从而成为小型的杰作。例如《请怜悯我，再不要有战争》与《牧歌集》第二卷和第三卷中的作品就有所不同。它关于战争的起始意象暗示着要有一些铜管乐和军队的节奏出现在《波浪在轻声细语》这一富有画面感的句子里，而爱与死的主题（十六世纪的风格）自然产生了我们已经在"死亡在你的脸上留下了痕迹"中看到过的进行缓慢、对比鲜明的部分和六度大跳。比例上的改善现在已经很明显了。没有任何夸张的迹象，不协和音和偶然的半音也并没有迷失方向。《那鸟儿的歌声是多么甜蜜》同样很有魅力，它主要是打算写给三女士唱的，但她们技巧极高的演唱有时也影响了男声部分，说明蒙特威尔第有一个很好的任他调度的合唱组。波卡西奥（Boccaccio）的歌词中每一个具体形象都得到了应有的表现，并没有过分的小题大作（甚至"我在燃烧"也没能打断总的来说很好的幽默感），英国的牧歌歌唱家会很欢迎它，因为它像威尔克斯（Weelkes）和威尔拜伊（Wilbye）最优秀的作品那样表现出把意象和吸引人的旋律结合起来的高难度技巧。《歌唱我的青年时代》也

是同样有活力的，它是克莱蒙纳式牧歌中最大的一首，其中充满了对“茂盛”、“飞翔”一类词生动的表达，它既需要嗓音的敏捷，又需要风格的轻巧，对任何一个合唱组来说，都是一个令人愉快的挑战。

这些作品几乎不可能成为耽误《牧歌集》第四卷出版的原因。原因并不在这里。我们几乎不必知道蒙特威尔第与阿图西之间的争吵就可以确认蒙特威尔第曾对加切斯·德·韦尔特的改革进行过深刻的思考，因为韦尔特所指出的方向在这一卷中得到更充分的探索。韦尔特风格最明显的表现是歌词的清晰性。在《我是否经历了死亡?》、《我的灵魂宽恕我吧》和《痛苦的心灵》这一类牧歌中，单旋律织体一直持续不断，以至于没有一个词会被漏掉。把歌词配入各个旋律线的方法也有助于理解，因为如果在这些作品中蒙特威尔第不脱离传统的节奏，也不像韦尔特那样用音素省略法（elisions）把很多音节挤进一个单音里，他就并不违反自然的重读习惯。装饰音是某种用来达到表情目的重要方法，而基本上不过是十六世纪的歌手们常常用来装饰自己声部的那种短装饰音。和声也没有影响对歌词的清晰传达。有一些较长的段落中没有任何形式的不协和音，半音也很少出现，这有可能让人觉得枯燥；但恰恰相反，保持兴趣的

方法是很多的。蒙特威尔第可能非常在意清楚地传达诗歌的歌词，但这并不妨碍他在需要一个较大乐句时单独重复某些诗行。这样就可以使用更大幅度的色彩变化，而这些牧歌好像成了一系列不同的三重唱和四重唱，而合唱则用来表现高潮；而且如果不协和音用得不多，当它出现时则产生更强的紧张感。在《假如你是我》（Che se tu se il cor mio）一首中诗人唱道："是我，而不是你感受着那痛苦与折磨。"在写了大约二十小节非常和谐的简单和声后，蒙特威尔第用一段尖锐的二重唱表现刀在伤口里的转动，频繁的不协和音毫无掩饰地显露出来。在《我是否经历了死亡?》中，没有和声插入的时间延长了两倍，然后才在"我死去"上出现相似的紧张感。

谱例 8

Sopranos: Io mo - ro, Io mo - ro

Tenors: Io va - do, Io va - do

这种最极端的例子也最好地表明了它的潜力。《火热的爱情之命运》就超出了它通常的限制，因为歌词在各要点上都被逐字地读出。蒙特威尔第所写的曲谱通常被用

于赞美诗的咏唱，他很少标出需要唱出的和弦音，把节奏留给演唱者去掌握，很明显是打算让他们使用说话的速度和重读方法。这当然是宣叙调的原则，它正是在这些牧歌的创作时期在佛罗伦萨得以发展的。当我们回顾宣叙调手法的本质时，我们觉得奇怪的是，它不是被用来表现情绪相对平静的段落，而是有很大紧张感的诗歌的有很大紧张感的配乐的一部分。

为什么蒙特威尔第在这一具体条件下要求助于这一试验性的手法呢？这里有两个原因。其中一个原因是，他像他同时代很多作曲家一样，认为歌词本身形成了诗歌的情绪，而且对很有文化素养的听众来说无疑是这样的。另一个原因是在宣叙调每个乐句结束的地方，接替的精巧音乐听起来特别富有活力；这一点对一群有音乐素养的听众来说，也是正确的。令人惊讶的成分总是存在的。在宣叙调第一个乐句收尾的地方，“星星”(stelle）一词暗示着上声部上一个简短的装饰音和一个稳定的结束，第二句加入了不协和音，因为它必须表现出情人的痛苦。第三句没有不协和音，但这些结束变成了由生动的对位组成的六个小节，这时表现诗人注视着他所爱之人的双眼。他最后的请求怜悯必须表现得非常强烈，以至于使用了三个咏唱乐句（chanted phrases)。

咏唱的普通和弦开始是由一对简单和弦解决的，然后通过在宣叙调的中间带入的方法把咏唱再次引入，这样就注入了新的动力，它把它的解决扩展到大约六小节非常不协和的音上。最后，咏唱后面紧接了一个很强的不协和的音和一个很大的对位终止，充满了奇怪的和声，需要一个延留音来平静情绪并在一个叫人快乐的大调和弦上找到解脱。这种变化多端的情况令人震惊。这令我们想到海顿把他的主题再现为无穷无尽地令人惊奇的泉源的能力，因为我们从来无法知道下一步会发生什么。蒙特威尔第即使在他最理论性和最试验性的作品上也表现出一个熟练、老道的音乐家的素质。

在其他受到韦尔特影响的牧歌中也发现这一音乐特点。因为导致旋律刻意的紧张感和极端和声的特殊风格在《牧歌集》第四卷和第五卷中表现得非常明显。这里充满了韦尔特的生硬艰涩，六度和七度在旋律线中非常普遍，而且它们有一种走向出乎意料的糟糕倾向。比较容易唱的音程这样安排后也不再容易了，以至于在三四个进行很快的音里要用到嗓子的整个音域。(《我灵魂的末日》因为这个缘故男高音声部很不优美。) 对表演者来说另一个折磨人的特点是有时在某个声部会突然出现不协和音。它听起来常常并不太刺耳，因为这个音是在

两个紧挨着的声部之间，所以它听起来好像是连续的线条的一部分。但它还是不那么好办，特别是对使用单一分谱而不是总谱的歌唱者来说。的确，不断增加的和声的复杂性是歌唱者主要的困难。蒙特威尔第在自由使用不协和音上比韦尔特大胆得多。七度现在已被看做一个普通的和声了。对听惯了十六世纪的纯音乐的人来说，“假如你是我”中最后终止当中的主七和弦听起来特别富有浪漫色彩，但还有很多和弦比这个更糟。蒙特威尔第在男低音进行时常使用延迟旋律音的方法，从而产生一种尖锐的音响效果。他创造了这样一个不协和音后，又不正常地在下一个音使用协和音，因而它使它变得更加不和谐。他的不协和音会用一种令人别扭的方式跳到同一和弦的另一个音上，简直让理论家们在九泉之下也不能得到安宁。

对蒙特威尔第来说这些特点并不是他所独有的。佛罗伦萨的一位作曲家文森佐·伽利略（Vincenzo Galilei，即天文学家伽利略的父亲）曾写过和声论文来宣传这种自由大胆的风格。蒙特威尔第在曼图亚的一些同行，如令人鄙视的班尼迪托·帕拉维奇诺也使用过类似的刺耳和声，而杰苏阿尔多从1596年开始出版的半音风格的牧歌则几乎使一切手法变得可能。然而蒙特威尔第把所

有这些东西结合在一起，并将其嵌入一种仍然符合十六世纪晚期织体和观念的音乐中，这一点是不同凡响的，而且正是技术手段在这方面的进步才使《牧歌集》第四卷和第五卷中的牧歌有可能具有真正令人震惊的特征，即情感表达的广度。对实际上单一的主题，即田园诗般的爱情的表现程度，实际上取决于作曲家的技巧。爱情的痛苦表达得如此出色并不是令人惊奇的事情，因为这是1600年左右绝大多数严肃作曲家的惯用手段，但几乎没有谁像蒙特威尔第在《待放的孤挺花》中做的那么明显，以至于阿图西那么震怒。开头部分的不协和音一下子就定了调子，在不同声部上写出来的装饰音又加强了这一气氛；女高音的应用音域特别的高，因为转调会使男低音感到别扭，所以必定可以推测出这种声乐风格是蒙特威尔第从感情上考虑的结果。而且节奏也不平稳，慢的段落常常被快的段落突然以非传统的方式打断。古阿里尼的傀儡牧人以往很少显得这么单纯而神经质，而马伦奇奥和帕拉维奇诺等人的配乐就显得非常拘谨。《啊，痛苦的游戏》表明这并不是昙花一现。痛苦是相同的，而带有持续的不协和音的结束写的很好。《尽管你要离开我》中有同样的痛苦，怪异的旋律性创造出紧张的气氛，“分离就不会感到痛苦”一句被不断

重复，蒙特威尔第为此用两个声部创造了鲜明的意象，让它们以齐唱开始，而后以不协和的方式将其慢慢分开，从而产生了一个极其富有表现力的高潮。

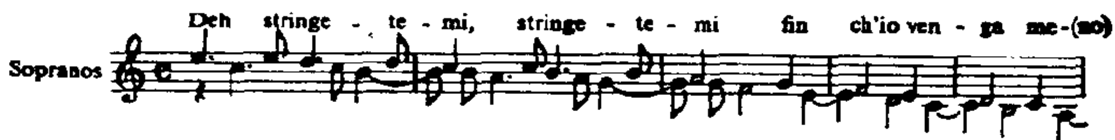
用这种方法不难表现出精神上的病态，但创造有趣而又不失严肃本质的音乐却更难一些。然而这正是蒙特威尔第在《美丽闪光的眼睛像太阳》和《我听到的语言多么美妙》中所做到的；后者是一首古阿里尼典型的情诗的配曲。在歌词中几乎没有牵涉到感情，因为它旨在创造一种诗歌的幻想，这种尝试让人觉得恋人好像叹息了一千次。蒙特威尔第创造了一段严格的对位。他采用了一个传统的“叹息”动机，旋律中向下的三度通常后面接着一个休止，而整个牧歌就从这儿建立起来。有时叹息是用协和音，有时是用不协和音，有时它确立这首作品的调性，有时它会产生令人感到奇怪的双调性效果。对这一动机的强调甚至排除了传统的最后终止，而且因为“我死去”和“衰颓而忧郁”这一类词是严格从属于叹息的，所以我们完全知道这些潜在的悲伤情绪价值何在。它是风格主义者矫揉造作的绝佳例证，一个细节就歪曲了整体概念，一个理性的思考决定了音乐的情绪发展。它是用音乐在调情，打算吸引任何对这种情爱游戏感兴趣的人。《美丽闪光的眼睛像太阳》与此并没

有太大的差别。诗歌本身与《牧歌集》第二卷的《波浪在轻声细语》差不多。它的第一个部分是描述性质的，充满了外界形象。所爱的人的眼睛在转动，他们周围的空气仿佛在微笑，大海平静下来，风儿也停息了，天空被另一颗星星装饰，然后出现了对比。只有恋人在他不满足的激动中抽泣，她的残忍导致了他的死亡。开场的音乐与蒙特威尔第早期风格相差不远。转动的眼睛在旋律上产生一个"转动"的音型，微笑浮现在歌唱者的双唇，用一个合适的装饰音来表现；通常的大调和弦表现了大海轻微的起伏，风儿开始于一个很快的卡农，但很快在一个下行乐句中得到了解决。但当第一个人开始唱歌词时，音乐家的苦恼就随之出现了。这里有一个出其不意的半音变化。不协和音连着不协和音，而表现死亡意愿的安慰性的乐句故意让演唱者唱起来很拗口。这可能并不出人意料，用以建立紧张感的音阶却是新颖的。在《波浪在轻声细语》这首大型牧歌中个人化的音只在结尾处简短地出现了一下。这里它正好占去了全曲的三分之一，并在作品中起主导作用。这一次感情是作品的主旨，而不是观察。

《美丽闪光的眼睛像太阳》在蒙特威尔第心中触及到了这一更深的本质，但因为它的形象化把情欲因素控

制在正派的范围里，它比《我宁愿去死》更严肃些。诗人再次创造了“死亡”一词的双重含意。他开始唱道：“我希望去死”，“现在我感觉到我所爱的人可爱的嘴唇”。他夸大了吻。起初他对一个“爱的叮咬”就感到满意了，然后是“在她甜蜜的胸前我将会死去”。他急着冲向高潮，用传统的吻享受恋人的双唇，然后再次狂热地亲吻——然后他就“死去了”。它本身不是一首著名的诗歌，但蒙特威尔第乐意去挖掘它的潜力。死亡的意愿在一个意味深长的下行旋律中被重复了三遍。恋人的双唇再一次激起他的热情。他的狂吻伴随着一个鲜美的不协和音，因为它将被解决，不协和音于是一而再，再而三地被重复。但上行乐句被压制在传统的下行延留音上，直到在声部的低音域建立了收束。他在卡农中要求快些，以至于在声部之间只有一个四分音符。

谱例 9



她调皮地拒绝了。他又试了一次，使用了三个声部，这样其中的两个声部就把第三个声部不断向上推。她这次不那么坚定地反抗了（像以前一样使用了三个声部而不

是五个声部)，但现在什么也不能抑制他了。女高音上又开始了卡农，男低音部请求到："啊嘴唇，啊吻，啊舌头。"他胜利了——然后随着第一个下行乐句"死去"。能够这样做的作曲家是懂得爱情的，而那些牧羊人绝不是被理想化的乡下人。他们很有个性。

还有几首具有这种力度的牧歌——《我灵魂的末日》是特别好的一首——而它们所具有的情欲倾向是如此强烈，以至于使我们觉得它们离《波佩阿的加冕》(L'Incoronazione di Poppea) 已经不太远了。但这部歌剧已过去了将近四十年，而且还有一个重大的问题需要解决。一个写歌曲的作曲家并不总是具备写一部歌剧所需要的持久耐力，而这些牧歌集说明蒙特威尔第此时还没有获得这种耐力，在《牧歌集》第一卷中有两部牧歌套曲：有五个部分的《夜莺的日子》和有三个部分的更节制一些的《你的友谊》。

在世纪交替的年代，连在一起的系列牧歌变得非常流行。这种改变体裁短小特点的尝试取得了不同程度的成功。创作大型作品最有希望的方法恐怕是提供一个可以从中产生各式各样情绪的背景故事，如维奇（Vecchi）的《安菲诗人》（L'Amfiparnaso）或班奇耶里(Banchieri）的《封斋前星期四的晚宴》（II festino nella

sera del giovedi grasso avanti cena）这类所谓“牧歌喜剧”（madrigal comedy）是很令人愉快的。另一方面，更严肃的牧歌套曲是选取有一定长度的诗歌进行配乐。因为歌词中体现的感情变化幅度不大，从而需要克服更大的障碍。马伦奇奥的两首较长的套曲，1595 年发表于他《牧歌集》第六卷中的《年轻的姑娘》（Giovane Donna，歌词由佩托拉克所作）和《这种痛苦》（Se quel dolor，歌词由特罗加诺〔Trojano〕所作）都在一定程度上显得单调、平淡，尽管其形式在把不同结构结合起来这一点上肯定是让人感兴趣的。这些作品的基本问题在于它们使用了一种主要用来表达小的抒情主题的高深技巧，而持续的情绪激动是最让人厌倦的。在《夜莺的日子》中，蒙特威尔第看来决定不惜任何代价避免这一问题。这是一个韦尔特式的宣叙调风格的作品，有着较长的平淡和声。在偶尔出现的唤起情绪的词语上有着一些刺耳的和声，更不必说“叹息”上温和的装饰音和“啊，残酷的男孩，啊，毫无怜悯的心灵”上突然的半音变化。但总体来看它似乎失去了织体的微妙感，因为蒙特威尔第最好的音乐中总是有一些对位段落，而单单把旋律从一组声部转入另一组声部在这个延长的作品中已经是一个独出心裁的处理方法了。《你的友

谊》的效果更强盛。它的基础仍是合唱宣叙调，但这仅仅是一个基础。在“那些荒山野岭”一句上创造了一系列大跳，有两三个是十度，一下子给它增加了活力。整个套曲的高潮是最后一个曲子的开头部分，这里有一些真正的蒙特威尔第式的不协和音，接下来的宣叙调只作为一个有力的半音段落之前的中断，从而带回了原来的气氛。也许套曲并不像有些牧歌单曲那样有紧张感。不过它还是比《牧歌集》第三卷中的三部曲效果更强，暗示着作曲家的雄心更大，并在发展一种对大规模作品的爱好。

这正是以后几年中他所要求的。《牧歌集》第五卷出版两年后（它的再版次数说明它在社会上取得了很大的成功），蒙特威尔第创作了第一部歌剧《奥菲欧》（L'Orfeo），这也取得了成功。它首先在一个知识分子的学会中演出，很快就在曼图亚的贵族集团和周围的宫廷中上演了。它最终得以出版，这在当时对一部歌剧来说是一种非比寻常的荣耀，然后在1615年再版——这简直是前所未闻的事。它的成功在很大程度上归功于蒙特威尔第在牧歌写作方面的经验。在第一幕中他写了一个很好的小坎佐纳系列，在第二幕中有一个大型的牧歌式悲歌，而第三幕中他创作了一个很大的戏剧场景，在其

中奥菲欧劝船夫将他渡到冥王府去解救他所爱的尤丽狄丝。正是最后这一段让他获得了有关歌剧的概念。在每个剧目中他都会写一个中心段，使之成为戏剧的焦点。在下一部歌剧《阿里阿德涅》（L'Arianna）中，它是女主人公的一首悲歌，从对第一次演出的评论中可以很清楚地看出，正是它引起了轰动。这一场景获得了巨大的成功，贵族观众对它的喜爱程度大大超出了通常的限度。它被改编成不同形式出版，被较差的作曲家在作品中模仿，还创造了一种以各种形式风行直到十八世纪的时尚。

《阿里阿德涅的悲歌》当然很好地吻合了当时风格主义者的忧郁情绪。加上它的战争和死亡的内容（场景是在一次十字军东征的背景下），它是取材于古阿里尼的《忠实的牧羊人》的田园悲歌配曲和塔索时髦的反改革诗歌《被解放的耶路撒冷》（Gerusalemme liberata）逻辑上的结果。不过蒙特威尔第作品中绝对的力度肯定是来自他不久前所遭受的厄运。他的妻子去世了。蒙特威尔第在克莱蒙纳隐退以寻求慰藉和他父亲的帮助，但他在那里也不能安静地休息。他被召回曼图亚来为庆祝大公儿子婚礼所举行的歌剧节创作《阿里阿德涅》。为了劝他回去，动员了他各式各样的朋友，而当他终于回去

后，一年繁重的工作几乎要了他的命。但他的麻烦并没有就此结束。在《阿里阿德涅》准备演出的过程中，首席女歌手凯特琳娜·马提涅利（Caterina Martinelli）去世了。她只有十几岁，是前不久由曼图亚驻罗马的行政官发现的，她被认为将来能成为具有高技巧的歌手。她曾住在蒙特威尔第的家中——他的妻子也是一位歌唱家，可能当过她的老师。他对她的去世感触很深。在歌剧节结束后他又隐退到克莱蒙纳，这次更不容易让他回到他深恶痛绝的曼图亚去了。蒙特威尔第四十出头的时候是他生活中的最低点。

《牧歌集》第六卷发表于他彻底离开曼图亚之后，但它的内容的绝大部分——可能甚至是全部——都是他在那里最后五年的作品。像我们可能预期的那样，它们表现了他的压抑，而且这次不是时髦的忧郁，而是对个人感情的强烈表达。两个牧歌套曲几乎占了这本集子的二分之一，其中之一是《阿里阿德涅的悲歌》的一首改编曲，另一首是关于凯特琳娜·马提涅利之死的“六行诗”（Sestina）。这些作品本质上的严肃性也在单曲牧歌中有所反映：《悲惨的阿尔西奥》和《终身的惩罚》在风格上与它们非常相似，甚至一首比较欢快的《微风吹动，带来了美好的时光》中绝大多数诗行也是这样

的：

> 但我遭受的持续不幸的风暴，
> 以及她使我心中发出的叹息，
> 取得了通向天堂的钥匙，
> 而鸟儿的歌唱和春日的花朵，
> 男人的感情获得的女人的爱，
> 像残酷的野兽吞没的沙漠。

这是摘自当时的一个译本。这两个牧歌套曲是所有牧歌作品中最出色的。取材于《阿里阿德涅》的戏剧场景的确在一两个地方保留了独唱旋律的味道，但很明显蒙特威尔第在很大程度上对材料进行了重新加工，在某种程度上使它比现存的独唱版本更有力一些（它在歌剧中的原形已佚失了）。它华丽的开头和上声部与男低音之间立刻出现的冲突必然随着声音持续的和谐而增加，与大键琴或任何其他键盘伴奏形成对比；然后蒙特威尔第延长了各个部分，并通过两次重复开头部分使形式显得更精致，第二遍用“我的命运如此残酷，谁能安慰我”的呐喊在中途将其打断。谁在 1608 年能真正安慰蒙特威尔第呢？

但如果说这首“悲歌”很不错，那“六行诗”则更为出色。坦率地说歌词很糟。它是最糟糕的矫揉造作的牧歌，充满奇想，对于牧人在他爱人坟前的描述没有任何深刻的感情。它没有真正实质的意象，正因为这个缘故似乎使作曲家感到很困难。而另一方面，它有太多的感情用事的词语：“哎呀”、“我抽泣”、“折磨”、“伤害”——这是它的本质。蒙特威尔第觉得这些词很符合他的情绪。他基本的音乐主旨是要写出一首宣叙调风格的作品，像前一本集子中的作品《我狠心的多琳达》（Dorinda，ah dirò，mia se mia non sei）那样，但这一风格产生了很大的变化。的确，在韦尔特风格中，是有几个平静的片段的，如《独自一人的夜晚》（Darà la notte il sol）第三部分的开头部分，这里和谐的和声和很好传达歌词的旋律在它前后的充满激情的音乐中形成一个间奏，《美丽的仙女》（Ma te raccoglie，o Ninfa）中有些部分也同样比较节制。更典型得多的是套曲《让坟墓烧成灰烬》开始的部分。男高音开始唱，唱得很单纯，其他声部也是一样，然后在第五小节小调和弦转为大调和弦，并转了一个调。这并不是自然朴实的宣叙调，作曲家在其中使用了很多和声手法，而且，宣叙调很快就被恋人的喊叫“时间啊”所打断，这是第一个牧歌符号，

它在作品中不断地反复。蒙特威尔第把他最复杂的牧歌的技巧应用到了较大的形式上。善于传达爱情起伏不定紧张感的这个人现在在《噢，狄德罗》（Ditelo，o fiumi e voi ch'udiste）这类作品中用同样的方法表达了失去亲人的人起伏不定的痛苦。他开始以大调表现格劳森注视乡村小溪的情景，他用合唱一小节、一小节地重复他的哭喊，借以加大力度。然后他在一个充满不协和音和小调音的二重唱中表达出了真正的悲怆。有一个瞬间整个合唱组的歌声都充满安慰，但二重唱又开始了，完全和先前一样，继续表达克劳森的忧伤。合唱再次开始，这次充满了让人感到安慰的协和音，但毫无用处。二重唱再次出现，现在合唱只能加入其中；由于它扩大了二重唱，也就扩大了不协和音，使五部和声更丰富并更有悲剧性。这是六首牧歌中不断出现的东西。它与韦尔特或蒙特威尔第自己的早期作品的古怪风格都相去甚远。也许对套曲整体效果的把握是更值得注意的。在《阿里阿德涅的悲歌》中他通过各段之间主题的联系使套曲成为一个整体——并不是同一种明显的手法，但应该说也不是特别不可思议。在“六行诗”中没必要这么做。蒙特威尔第在建立不同程度的高潮方面表现出特殊的天才。第一部分只有一个简短的不协和音的段落表现

痛苦，第二部分对此进行了扩展，但不协和音在总体上显得柔和一些了。第三部分开始建立紧张感，以达到在第五部分开头部分的最终的大高潮，这里不协和音跟着不协和音，上声部唱出低沉的哭喊“唉呀”。它还没有完全结束。最后一部分是以平静的宣叙调开始的，当“柯林娜”的名字在田园景物中回响时，忧郁情绪似乎突然得到了解脱，转为一个传统的小坎佐纳动机（经常为更轻松的英国牧歌作曲家所使用），以至于这位牧羊女在瞬间里回到了人世。但这是徒劳的，她已经死了，而格劳森的哭喊不断继续，越来越尖锐，直到他完全精疲力竭。这一部分对神经有着无法描述的影响，重复的短小乐句（它们只不过是有节奏的短选句）对听众的意识和演唱者的嗓子连续轰击，直到双方都像蒙特威尔第自己在他最悲伤的时候那样感到不堪重负。在牧歌曲目文献中并没有与此相类似的东西。如果说杰苏阿尔多有时创作神经质的音乐，但他的作品很短，而这首“六行诗”是持久而令人疲倦的。这是风格主义牧歌道路的终点。关于这一风格再没什么可说了。

威尼斯的协奏曲

《音乐玩笑》第一卷和第二卷（1607～1632）
《牧歌集》第七卷至第九卷（1619～1651）

它也几乎是蒙特威尔第道路的尽头。他父亲 1608 年写信到曼图亚，说他完全确信无论再写什么作品都会置他儿子于死地。但很多肖像画中所描绘的瘦削而结实的身材说明他具有土生土长的意大利北方人善于吃苦耐劳的性格。他的创作生涯在他写“六行诗”时还没有度过一半；而另一方面，他显然不能无休无止地继续过那种令他神经紧张的生活了，而在 1612 年，当他在曼图亚服务二十年以后，他被大公无礼地解雇了，这对他肯定是一种解脱，促使他改变了生活方向。这次解雇的原因并不清楚，但看来是因为蒙特威尔第的雇主像通常那样要求他在很短时间内为一个节目典礼创作出音乐，而他拒绝了。他可能说过：“欲速则不达”，这次又重复了

这句话。其实这是一次好运，虽然当时看不出来。他有机会在克莱蒙纳他父亲的家中（很明显他们是一个长寿的家庭）做一年一度的休假，然后他的天才得到了应有的奖赏。他被任命为威尼斯圣马可教堂的乐长，这是一个报酬丰厚、令人愉快的职位，在这里他觉得受到了（公正的）赏识，他在这里满意地度过了三十年。对蒙特威尔第这位牧歌作曲家来说，这意味着完全不同的前景。在曼图亚，牧歌是音乐生活的基本内容，也是他的主要职责，而在威尼斯这只不过是他的副业。在上流社会有音乐会和“学会”，蒙特威尔第很愿意收取报酬来进行音乐的改编和作曲，但他的主要工作是为多格教堂和参议院教堂创作大型的宗教音乐。而当他真的在世俗音乐方面做出努力时，那便是为外国宫廷创作歌剧和其他娱乐音乐。没有大型的牧歌套曲，没有“六行诗”，在他的威尼斯时期只有两卷大型的世俗音乐集，同时还有由他的出版商收集的较少的歌曲卷，以及散见于其他专集中的一些作品。每年创作这类作品不多于三四个，其中很多都很短小。很明显他主要的精力是用到别的地方了。

这个变化可能另有一个原因。在此时《牧歌集》第六卷已于1614年出版，古典的五声部牧歌已经过时了。

外省少数老式作曲家还继续使用这一体裁进行创作，而赶时髦的作曲家已经转向了协奏曲的风格。这些人主要使用的体裁是独唱歌曲，人声由大键琴或鲁特琴（有时是西班牙吉他）伴奏，它相对的从属地位在曲谱中很明显地表现出来。因为演唱者的分谱写的是完整的，但伴奏谱仅仅只有低音部和下面的一些音型以说明所使用的和弦。作曲家可以使用各式各样的歌曲形式。有牧歌，还是这样称呼这种体裁，它的主要特征是用语言进行描绘，通常是指使用古阿里尼风格的歌词。唱词被拖长到相当程度以使这样的作品成形，而事实上它们是属于表现主义风格（stile rappresentativo）的音乐，诗在其中几乎是被“朗读”出来而不是唱出来的，是对再造古希腊音乐精髓的一种严肃（但徒劳）的尝试。然后是两种类型的“咏叹调”，第一种是简单的分节歌，为歌词配曲的方式和十六世纪小坎佐纳曲没有太大差别；另一种较为复杂，现代称为“分节变奏歌曲”，这种歌曲的低音部在诗歌各个诗行都保持不变，而旋律则允许进行变化以表现歌词的细节。从这里就发展出了固定低音（ostinato bass）的用法，它是一种被多次重复的短小旋律公式，在它上面可以写出各种变奏。（十七世纪无数的夏康舞曲和帕萨卡利亚舞曲都属于这个范畴。）

蒙特威尔第到达威尼斯时对这些新形式已非常了解了。通奏低音（basso continuo）实际上是在曼图亚由天主教堂的管风琴手罗德维柯·格罗西·达·维阿达纳（Lodovico Grossi da Viadana）发展出来的，早在写《牧歌集》第五卷时就吸引了他，在这个集子中他以它为基本结构创作了最后六首作品。他发现这是一个非常有用的手法，可以使各声部组合的对比更加鲜明。不必用两个男高音和一个男低音与两个女高音和一个男高音相对比，只要用男高音和女高音进行对比，其效果就有可能不会失去任何力度，因为和声在大键琴上一直在弹奏。另外，单一声部现在是一种新的有潜力的音色了，一段华丽的独唱后面紧接一段相对平淡的合唱也可以形成生动的对比。在《牧歌集》第五卷中对这种思路做过很深入的探索，特别是在像《一段美妙的时光》这类作品中，蒙特威尔第使用了一段令人愉快的、装饰性很强的男高音和女高音二重唱，后接一段副歌使牧歌的结构很稳定。在另一首《我爱你，我的生命》中，他写了一段很风趣的打情骂俏的歌曲，女高音基本上是重复恋人的“我爱你，我的生命”，而其他声部则加上她的评论，直到他们也一起演唱女高音的段落。但这些手法基本上是从蒙特威尔第的早期牧歌中发展出来的，其氛围和目的

并没有根本的变化。《牧歌集》在第六卷中相似的协奏曲作品也是这样。在这首《蒂西，你在笑什么》中像前面几集中为三女士所写的牧歌一样，用了很多声乐技巧。《悲惨的阿尔西奥》是特别好（但被忽视）的一首悲歌，它感情的深度是因为它使用了传统的牧歌形式，而不是因为使用了大键琴，它不必费太大工夫就能改编成早期的形式。无论如何蒙特威尔第并不总是这么怀旧的——尽管他最杰出的音乐差不多总是这样。他的《音乐玩笑》是以分节歌曲形式写的有伴奏的二重唱（它们不是真正的三重唱，因为男低音兼唱通奏低音）。它们使用吸引人的时兴的“三比二”（hemiola）节奏 $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ ，几乎完全抛弃了对位。它们的曲调是自然音阶（diatonic）的，建立在短小的乐句中，令人难忘，尽管当我们知道了其他作曲家这种风格的作品时，我们意识到蒙特威尔第在这种东西上并不比当时的无名之辈真的好多少：

谱例 10

Da-mi-gel-la tut-ta bel-la ver-sa, ver-sa quel bel vi-no

Sopranos

Bass and basso continuo

至于分节变奏歌曲，蒙特威尔第在《奥菲欧》中大量地使用过，而固定音型的技巧在1610年著名的《黄昏祷歌》（Vespers）中的赞美诗里出现过，尽管应用得不十分严格。不过，尽管有这些现代风格的尝试，蒙特威尔第还没有出一本反映他对牧歌体裁理解的牧歌集。

《牧歌集》第七卷出版于1619年，一项细致的研究表明，真正的现代风格不太合蒙特威尔第的胃口。它不是绝大多数当时的作曲家所发表的那种流行独唱牧歌和二重唱的集子，而是包括各式各样的只有二重唱的体裁，也许这是时兴的，其他的则是新旧风格的混合。事实上这一个集子最接近的范例是蒙特威尔第一个老对手马可·达·加利亚诺的作品，他的著作发表于1615年，叫做《乐曲集》（Musiche），是一个相似的音乐杂物袋。像加利亚诺的曲集一样，蒙特威尔第的曲集也包含一部较长的芭蕾舞：《蒂西与克洛里》，这部作品是他1615年为曼图亚的大公创作的，选择它作为这本献给大公夫人的曲集的最后曲目是再合适不过的了。第一个曲目看上去也好像是被创作成某种小型芭蕾舞曲的。“诗情画意”是一首分节变奏咏叹调，男高音在一个反复出现的男低音上演唱诗的四段词，词的各段被五件乐器的利都奈罗（ritornello）分开。歌词的主题是恋人来歌唱战神，

而实际从他的歌声中受益的是爱神。不难想像演唱者穿着武士的服装，一队芭蕾舞者随着利都奈罗刻板的节奏型起舞，在最后一段歌词以后，乐器演奏了一个较长的舞曲，这种演出形式的可能性就更大了。整个作品无论在使用精致的装饰音刻画单个字眼上，还是它的准朗诵风格上都与《奥菲欧》的序幕很相似。

两首用表现主义风格写的情书或说音乐情书就不那么明显地具有歌剧特点，但蒙特威尔第故意把它们写得冷冰冰的，说明他在尝试创作出古希腊人朗诵他们的戏剧时使用的形式，转过来这又产生了一些哑剧式的表演。作为一种创作歌曲和说话之间的音乐的尝试，是非常有意思的。歌词是散文，音乐也是散文式的以配合歌词。大多数时间里演唱者在音乐中被限制在很少几个中间的音里，只在情绪极其激动时才离开这些音。他从不重复歌词，音乐断句非常微妙。和声伴奏同样很暗淡，在这里蒙特威尔第没有使用在他的歌剧宣叙调中显得效果很好的音乐手段如重复动机。这里的原则主要是“歌词第一，音乐第二”，而它的曲谱和录音都显得缺乏艺术性，与这样一位大作曲家不相称，简直令人奇怪。尽管如此，由杰出的演员－歌唱家演唱时它们也可以给人留下很深的印象，而意味深长的是在蒙特威尔第发表这

些“情书”后，立即有许多作曲家进行模仿。

但这并不是前进的道路；如果《甜蜜的双唇》也是这样，至少我们不该忽视这首最有吸引力的作品。显然很难收集到所需要的材料。它的风格是真正威尼斯的，使用了三组相互对比的演奏者：一组是由两把大鲁特琴，一架大键琴和一把斯皮耐琴（或小的大键琴）伴奏的一个歌手；第二组是弦乐器和大键琴；第三组是大提琴和中提琴（或两把维奥尔琴）或低音提琴和管风琴。这种力度安排受到安德烈和焦瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli）的音乐的强烈影响，自然排除了所有朗诵风格的思想，因为歌词必须重复，更重要的是，必须有强烈的节奏以保证女高音作为重唱的一个声部。但尽管它使用一个声部，这一作品与单声部旋律音乐的目的已有很大不同，它是为了炫耀乐团色彩的丰富变化，这是典型的蒙特威尔第的需要。而他把这一点发展到了极致，我们在恋人们的亲吻突然使他喘不过气来时可以看到这一点——声音消失了，以表现他新发现的脆弱感：

谱例 11

《甜蜜的双唇》肯定是为某种特殊场合写的，可能是在莫罗西尼（Morosini）家或是英国大使家里（托马斯·沃顿〔Thomas Wotton〕爵士在该世纪初期开创了赞助音乐的好传统，一直持续了很长时间）的室内乐晚会上，当时蒙特威尔第骄傲地告诉曼图亚以前的雇主，“全城人都跑来”听他的音乐——显然夸张了实际情况。不过它不是那种可以当歌集出售的作品。

这可以在没有复杂伴奏的独唱歌曲或二重唱或三重唱这类小型重唱的音乐中找到，后来蒙特威尔第在《牧歌集》第七卷中写了很多这种东西。二重唱确实是属于

他最伟大的音乐之列，因为它们以新的风格延续了晚期曼图亚牧歌的基本主题。对蒙特威尔第来说二重唱并不是很新的东西。他的早期音乐中包含很多二重唱和三重唱段落，所以缩小五部牧歌较宽的音色范围只要把他的材料改编一下就行了。在《亲爱的小鸟，你是多么温柔》这首女高音二重唱中可以看见它们的相似之处，这首歌在所有方面都让我们想起《牧歌集》第三卷和第四卷中韦尔特风格的牧歌。这是一首鸟儿的歌，富有画面感，因为独唱声部能够表现出其轻快敏捷，又不受按十六世纪风格创作的对位音乐的干扰，所以上声部就显得色彩更加明亮。装饰音的安排令人愉快，因而它们使旋律流畅而不是将旋律打断，产生出曲调性很强的乐句，因为它们通常由两个歌唱者重复，因此很令人难忘。在蒙特威尔第的音乐中有二十年没听到这么令人愉快的东西了。它的魅力必定反映出他已从曼图亚后期的不幸生活中恢复过来。有几个类似的作品：《我最美丽的姑娘》是一首亲吻的歌，它把一个乐句从一个声部很快转换到另一个声部的手法非常恰当地传达了恋人们的顽皮和幽默；《啊，你为什么不相信诺言？》是为两个技巧男高音写的，在“遥远”一词上蒙特威尔第写了两个韦尔特式的大跳；《再吻我一次》是另一首极有吸引力的打情骂

俏的歌曲，它的叠句“吻我，吻我”任何人都能哼上好几天。这一风格的最后一首杰作是著名而华丽的《金色的头发》，其中在人声上加入两个小提琴来演奏利都奈罗，增加了欢乐的气氛。每当蒙特威尔第给自己提出一个问题时——这次是短小的、看来不太有前景的固定低音的运用——效果总是非常好。出现在它们上方的小提琴曲调非常好，所以他在《祝福晚祷》(Beatusvir) 中一直使用它，它也被用在赞美诗中，显得更加生动。我们又看到这位大师在工作了。绝大多数作曲家会觉得有两个这种旋律就够了，特别是为非常平凡琐碎的歌词谱曲。但蒙特威尔第走得更远，他在每一节中加入一个歌唱者的华彩段。这很需要技巧，而且人们可能会认为这只是为了炫耀他们灵巧的歌喉；事实上，它们增加了一点感情的深度，因为歌曲中来自双方的“即兴表演”的和声比歌中任何其他的东西都更复杂、更不协和。这种效果受到了很好的评价。

人们会高兴看到蒙特威尔第这么快乐，但事实上二重唱的精华正是那些存留着曼图亚的忧郁的作品。《被灭的希望》是一首很有紧张感的作品，得不到满足的恋人的痛苦和《牧歌集》第四卷中的一样。它以低音部上一个很长的延留音开始，在它上面男高音以一个单音开

始，逐渐沿音阶上行，最后迫使和声随着它们转到一个属音的外来音上（必须这么称呼它，因为它产生了一种非常有现代感的效果）。如果我们以为它会在这里停下来，蒙特威尔第会立刻让我们知道，他很认真地要回到开头并整个重复一遍。我们会注意到，他所用的是老式的小坎佐纳的技巧；但使用它的目的绝不是小坎佐纳式的。在恋人想要劝服他的爱人时有一个放松的时刻，但当他想到她的残酷无情时，悲哀和痛苦又回来了，音乐变得更不和谐，这首作品里几乎找不到任何给人快乐的东西，它以一种尖刻疯狂的和声结束，这效果是以足够传统的方式达到的：使一个男高音跟着另一个男高音，各声部最低音的使用增强了弥漫于全曲的忧郁情绪，那是一种空洞、引人悲伤的声音效果。有固定低音《唉，我的幸福到哪里去了?》的二重唱同样很富有曼图亚的特点。这首歌一共有四个部分，每一部分都是各声部在同样的低音上的一个新变奏，这对蒙特威尔第的技巧实在是一种挑战。像通常一样，他是从具体情境出发的，这一次更是这样，因为这种歌词触发了他在上一卷牧歌集中所表现的那种悲苦心情。下面引用一段托马斯·沃特森（Thomas Watson）1590 年翻译的伯纳德·塔索（Bernardo Tasso）的几行诗句：

> 啊，我的爱在哪里？我的甜蜜在哪里？地狱偷走我们的爱，上帝却让我们相会，她用友好的问候打破了我的悲伤，她会使我不再哭泣。

十七世纪早期的作曲家因为只有两个声部和大键琴，所以大都使用更干脆、利落的和声，在他们的音乐中表现出更天真、单纯的感情生活。但蒙特威尔第甚至能在其中发现和五声部牧歌一样具有丰富潜在表现力的表达方式，他的开头段落就说明了这一点：

谱例 12

不仅仅是作品的和声使它如此有表现力，他也用一种不同寻常的方法使用了对位技巧。在这首作品中几乎

没有纯粹的两个声部的重叠，它们几乎总是不完全配合的，一会儿彼此用不协和音相互刺激，一会儿相互扩大对方的乐句，一会儿又在有力的、可以打断的高潮上将其打断，加以缩短。如果说这一技巧说明作曲家能熟练地运用十六世纪音乐的技术，那旋律却说明蒙特威尔第还是非常现代的。装饰音尽最大可能表现歌词的详细含意，实在是太仔细不过了，特别精细地表达了“玩弄”或“唉呀”这个感叹词。其实装饰音的作用还不止于此，它们使旋律发展、扩大，使乐句彼此保持平衡，在需要的地方给予强调，在总体上起着一种重要的音乐上的作用。这是一首很有成绩的音乐。

尽管这些二重唱很有紧张感，在《牧歌集》第七卷中人们可以感觉到蒙特威尔第身上所发生的变化。这样的热情很少出现了；一种更超越、平静的态度代替了它的位置。这是总体改变的一部分。在世纪狂暴的转折点之后，音乐变得更加令人愉快、更加天真单纯。蒙特威尔第在圣马可的学生是当时一些主要的歌曲作家，而亚历山德罗·格兰迪（Alessandro Grandi）、加姆巴提斯塔·伯尔提（Giambattista Berti），后来是弗兰西斯科·卡瓦利（Francesco Cavalli）都转向了更流行的风格。他们的上一辈人无休止地争辩的基本哲学问题，即真正的希腊文

化意味着什么这一点并不是他们所关心的。而歌词应该支配音乐的形式和风格的说法也不是他们的想法。音乐正在变得越来越纯粹，它重新获得了在牧歌时代之前的基本的独立性。如果所使用的媒介是歌曲或二重唱，那么重要的是旋律的魅力，而不是它是否细致地表达了歌词的意思；如果用来配乐的是晚祷或诗篇，那么是音乐决定了它的方式，即使它意味着变动歌词的顺序（蒙特威尔第是安排选句和歌词的大师）；在歌剧中，很快就是由咏叹调——一种音乐形式——来主导戏剧。与这种技巧倾向同时发生的是一种根本的变化，在精神上不再那么严肃了。可能牧歌音乐总是受小坎佐纳的作家主宰，但因为它在流行音乐中占有很大位置，所以总有一些大人物想“推翻整座大山”。当十六世纪晚期出生的那一代人逝去后，没有任何伟大的作曲家代替他们的位置——至少在世俗音乐的范畴里是这样的（尽管反宗教改革运动的罗马给我们带来了卡里西米的宗教音乐作品）。蒙特威尔第几乎无法逃脱这一潮流的影响。在他发表于1620年前后的作品选集和《音乐玩笑》的音乐中（后来他的出版商巴托罗米奥·马格尼〔Bartholomeo Magni〕于1632年把它们并在一起），有一个新的轻浮的音符。效果非常令人愉快，但蒙特威尔第并不是特别

善于此道。他的纯粹的分节歌如《不幸的外表》和《我的爱情》有转折很好的旋律，但这些作品在所有歌词都唱完后给人一种延长得过分，反而令人厌烦的感觉。像通常一样，分节歌变奏的技术上的挑战更刺激他，在《唉呀，多么苍白的脸》中，他试图在不搅乱始终进行着的低音的情况下刻画出许多歌词的意象。“那轻蔑的眼光”这首华丽的歌曲也是这样，它的三段词由一个很有吸引力的副歌连在一起，它在一定的和声范围内变化，因为它从不过分，反而更能让人留下很深的印象。如果旋律晚两小节开始，C 大调就很容易偏入 a 小调，被延迟了一点的音就会成为很有效果的不协和音，与起主导作用的协和音形成鲜明的对比。这是珀塞尔和巴赫使用的手段，蒙特威尔第在处理重复低音部分的手法上肯定是属于这一类作曲家的。

当然对分节歌变奏的喜爱是来源于蒙特威尔第对歌词表现力的关心，这种兴趣延续下来了；尽管音乐氛围改变了，这种兴趣却持续到他生活的终点。他的书信向我们表明：他的确比以往任何时候都要紧张地考虑这个问题。他特别关注柏拉图式的“模仿”思想。这一概念能够适合两种彼此分离的演绎（更不必说被强调的大量变奏）。一个人的感情可以在音乐中被“模仿”出来，

而日常生活的音响也可以被引入音乐之中。这两种思想并不是相互对立的，而在诗歌中形象是表达情感的手段的很大一部分，可以用形象表达与之相符的感情，但这对于作曲家就不那么容易了。生活中的音响并不像词语音乐那么适于表达感情，而且它们还不能算是结构严密的音乐的一部分。蒙特威尔第看到了这一分歧，他的书信说明他在两种思想之间摇摆。在佚失的歌剧《装疯的丽柯丽》（Licori，la finta pazza）中他对情绪的迅速变化很有兴趣，这是任何人都会有的，他还刻画了一个装疯的情人作为他的女主角，他想强调这种变化。他坚持他的女主角的行为应当：

> ……以歌词的意义而不是乐句为基础，这样当她谈到战争就必须模仿战争，说到和平就模仿和平，说到死亡，就必须传达死亡的意义，如此等等。因为变化是在最短的时间里发生的，那模仿也应该是这样……❶

---

❶ 他于1627年5月7日写的信，引自马利皮埃罗（G. F. Malipiero）的《Monteverdi》（米兰，1929），p.252。

与此同时，现实主义对他来说变得越来越重要了。他的戏剧作品《坦克雷迪和克洛林达之争》（Il Combattimento di Tancredi e Clorinda）于 1624 年在莫森尼格宫首演，这是一部战争题材的作品，其中“模仿”的使用非常明显而细致，“马匹的跑动”、“刀剑的碰撞”等效果都在总谱中被标明了。正是在作曲问题上的双重方向产生了《牧歌集》第八卷，它有一个副标题叫做《战争与爱情》（Madrigals of War and Love）。他在本卷冗长的前言中解释了他的目的❶，并在很大程度上以柏拉图的思想为基础。他的基本思想是人有三种情绪（这可以在同时代的医学理论中找到）：即平静、兴奋和恳求。这与平静、战争和爱情或激情相对应，而音乐（又是根据柏拉图的理论）必须能在它的听众心中唤起这些情绪。因为其他作曲家一直关心平静和爱情，把战争放在一边，所有蒙特威尔第打算表明可以怎样使用“兴奋”风格。这种他称为“激动风格”的类型使用了受柏拉图启发的某些节奏，而他的战争音乐也很严格地遵循这些节奏。

---

❶ 英译全文见 O. Strunk《Source Reading in Music Histoy》（伦敦，1952），P. 413～415。

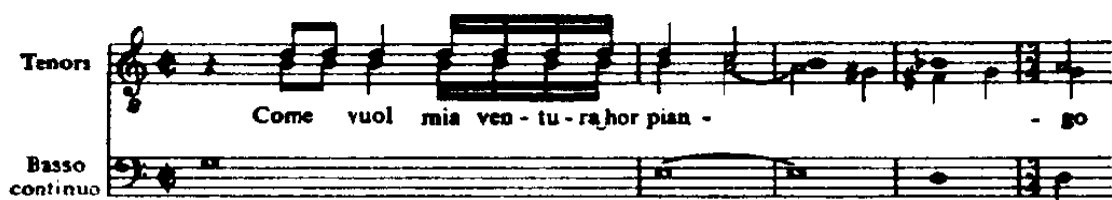
当我们读完这个前言的时候，会感到对这位不断实践的作曲家来说，文章写得似乎太混乱了，但以后我们会意识到，对一个正需要再创新的作曲家来说这样的理论探讨也是常见的。不说远的，瓦格纳和斯特拉文斯基（Stravinsky）在厌倦了从前辈那儿继承下来的风格之后也做了差不多的事。不用心理学家指出，也能看出蒙特威尔第青年时代的热情已经燃尽，必须用另外的东西，一种更超脱的态度来代替，而且因为他不能接受他年轻的同时代人的轻佻风格，所以他必须向自己、向观众证明，他仍继续保持着“学院式”的严肃性。如果我们把出版于1624年一本选集中的《噢，你多可爱》与收在1632年的《音乐玩笑》中的《微风吹拂》相比较的话，我们就能看出他的这种冷静。《噢，你多可爱》是一首相当于第四集中的《美丽闪光的眼睛像太阳》的二重唱，使用了同一类型的开头部分，只是从总体上说稍稍超脱一点。莉迪亚的眼光是用直线的、音阶式的乐句来暗示的，而丘比特的箭是用一个很生动的乐句来表现的，其中“射出”一词有意安排的重读错误看来和弓箭的射出完全相当，而声部间动机的分划有力地突出了情景。

谱例 13

但是过去的蒙特威尔第仍然在产生影响，因为就像在《美丽闪光的眼睛像太阳》里一样，第一部分的画面感只是为了使恋人的痛苦显得更深重，这样在每一个可能的节奏休止点处的刺耳的不协和音都夸张了爱情的伤痛。另外，像在早期的作品中一样，比例有些失调，重量偏重于恋人的个人感情，而不是情景的描写。这是与

《微风吹拂》完全相反的，而与他在克莱蒙纳写的《波浪在轻声细语》是同一回事。当然，它在技巧上成绩更高些。它的固定低音是一个两小节的音型，显然几乎无法进行变奏。问题在于不使用乐句单音或和声单音的情况下创作较长的作品（因为诗是较长的短诗，而不是短的抒情诗）。蒙特威尔第的解决方式几乎完全抛弃了描写。男低音的乐句长短被隐蔽得如此技巧高超，以至于我们几乎无法注意到它们。通过声部的彼此覆盖，用新的方式在它们之间分配材料从而创造出两小节、四小节和单小节的音型。对于和声来说，基础和弦一页页地被使用，但经过音能创造出无穷无尽的变化，通过把固定低音第二个小节的一个单音一会儿当做非主要音，一会儿当做单独和弦的根音，使得和声节奏有了新的趣味。它非常简单，但很有效果。在低音上面，男高音所演唱的旋律总能用音乐意象表达歌词非常丰富的形象感。轻风、甜蜜的波浪声、树叶的沙沙声、田野里的舞蹈、峡谷和山峰里的回声，什么都没有漏掉。恋人的思想趋向于自哀自怜，因为只有他独自在这个春天的风景里，蒙特威尔第甚至打断了夏康舞曲，插入一个有恰当的悲哀和声的宣叙调段落，以一种在这一情境下非常惊人的半音的呻吟而结束。

谱例 14



这个突如其来的变化是很有启示性的，因为我们突然意识到在蒙特威尔第更有激情的音乐中这种写法并不是那么罕见。但是这首作品较多关注情景而不是牧羊人的悲哀，其比例与《噢，你多可爱》是恰恰相反的，我们又回到了十六世纪八十年代的气氛。

的确还有很多相似的东西。蒙特威尔第在他生活的最后二十年中所选择的诗是塔索类型的，大多数是古阿里尼的作品，是他的俏皮而非色情的作品。马里尼委婉的双重含意和其他巴洛克风格的诗歌已经过去了。我们又回到了田园式的春天，还有优雅而不是世俗的牧羊人和牧羊女。令人愉快的高难度的歌唱技巧又回来了。《当小天使徘徊的时候》只要把它的男高音谱号换成女高音谱号，我们就能再一次置身于费拉拉女子合唱团的世界，尽管我们必须说明，即使是她们也要改进技巧才能配得上那些威尼斯男高音。最重要的是魅力再次出现了，二重唱和单声部的技巧甚至使它更容易获得。《美

丽的牧人，美丽的眼神》的主题是轻佻的打情骂俏，作者在严肃的时刻用二拍子，在不那么深刻的感情上用流畅的三拍子和俏皮的五度终止，这样就轻而易举地达到了效果。爱情的战争（用“小争执”来描述可能更为合适一些）使《坚如磐石的誓言》中出现一些铜管乐的动机，但如果说在作品中部结果尚未确定的话，随着两个声部之间对位法的相互作用，在结尾部分他们的统一当中，就清楚地表明了胜利的结果。在《舞会上》这首作品中，恋人们翩翩起舞，但在他们节奏性很强的三拍子中没有一点点肉欲的因素（他们肯定是和一些拘束的人在一起)。在《来，来，可爱的牧童》中牧羊人也有一个相似的活泼的舞蹈，这是一首小坎佐纳曲，甚至第二部分的高深技巧都很像他在克莱蒙纳时写的作品，它完全没有考虑大键琴的独立使用，只让它配合人声。

这些有魅力的作品中的精华部分，却是被称为“法国风格”（alla francese）的作品，这个术语的意义不是特别清楚，但似乎是指平稳的节奏和独唱与合唱的交替出现。从这种风格写成的《这夜莺多甜蜜》一直是牧歌重唱中最受人喜欢的一首作品，因为它的单纯所隐藏的艺术价值不是坦率的旋律所能比拟的。它的诗是由古阿里尼所作的，它的翻译稿曾被奥兰多·吉本斯（Orlando

Gibbons）用来配曲，曲名为《神圣美丽的鸟儿》（Dainty fine bird）——这位英国作曲家使用了延留音来扩展他的结尾“尽管生活在歌唱，但我唱完就会死去”，使歌词显得更忧郁，这是很典型的。蒙特威尔第只是有点愁闷。他变化了他的长乐句，给“噢，快乐的鸟儿”这一乐句创作了不同的终止。他的收束也是千变万化的，当大调音似乎太过坦率的时候，一个错误的关系传递着疑惧，而小调暗示着恋人必须听天由命。所有这些作品都用了画面描写的方法：《这夜莺多甜蜜》刻意描写了鸟儿的歌唱；《当小天使徘徊的时候》则非常夸张，每一个字好像都做了清楚的交代，从表现快速的华彩经过句（roulade）到表达沉重呼吸的破碎旋律（broken melody），其他的一些在这两个极端之间。在这一主题仍有魅力的时候，这一体裁的效果是很少的。但另一方面，音乐的野心更大了，它的限制因素变得明显了。有战争色彩的作品，如《战争的歌唱》、《爱情的歌唱》和《我的渴望在燃烧》表明了它们的弱点。所表现的画面是非常生动的，总是有强烈的节奏来表现行进的军队，号角铜管乐催促他们去战斗，快速的音阶段落通常产生争斗、冲突，表现出战斗的混乱。惟一的问题是，过了一小段时间以后，耳朵就想听更复杂精深的东西

了。铜管乐是属于军乐的，而且可能对蒙特威尔第这位老手来说，它能令人产生回忆，要知道，他是永远不会忘记他 1595 年去参加匈牙利战役的旅行的。但没有什么比其他人的追随更令人厌倦的了，或许，充其量只能说那些战斗作品不像雅内坎（Jannequin）的《巴莕尔·玛丽格南》（La Bataille de Marignan）那么枯燥无味，这是另一首使用小嚎头的作品，它在十六世纪就有了蒙特威尔第十七世纪的“激动风格”（stile concitato）的味道了。

从他的描述性音乐中我们可以得出结论，蒙特威尔第已经失去了强有力地表达情感的能力。但这是非常错误的，有另外一些作品说明这种天赋他一直保持到生命的终点。尽管这些作品回到了他在曼图亚时最喜爱的主题，特别是他妻子去世后在《阿里阿德涅的悲歌》中表现出的孤独情绪。二重唱《宁静的大海》是这一感受深刻的主题的一首特别好的作品。诗人说，无论大海宁静或汹涌，他都会一直等待他的爱人归来。没有他的菲莉达的一点儿踪影，他的悲哀被风带到远方。回想起来，它几乎是对《乌利塞的归来》（Il Ritorno d'Ulisse）的学习，因为它使用了与我们在那里面找到的同样的技巧，以及在准宣叙调和流畅的三拍子之间的二重唱咏叹调。

蒙特威尔第是以描写情景开始的。二重唱在平静的大海所要求的一个单和弦上开始，但十二个小节后歌声提高了。“绝不，绝不，”他们重复着，“我绝不离开这里。”激情洋溢的不协和音、男高音的上音域传达出失望的情绪。

谱例 15

这不是纯粹的描述性作品，当恋人在等待的时候，他的期盼在歌唱者彼此应答的不规则音乐句中变成了失望。动机很短，而且从不发展成一个长的生动旋律，不协和音从来就并不遥远，小调音不断被强调。然后，他再也不能承受自己的痛苦了，他大声呼唤“你，你再不会回

来了”。在两三个短促、痛苦的乐句后音乐变得流畅起来，然后它无休无止地重复这句歌词，把它从一个声部转换到另一个声部，彼此打断，最后终于结合在一起。菲莉达没有听见。三拍子让位给一个较慢的段落，逐渐沉入收束和最后的齐唱。菲莉达——或者这应该是克劳迪奥·蒙特威尔第？——再不会回来了。

这是对这首二重唱音乐的描写，但比例是正确的。它所表现的是一种个人的情绪而不是外部的情况。为佩托拉克的“天与地”所写的歌曲也是这样的，只是规模更大一些。蒙特威尔第把它归入了战争牧歌的范畴，但其实它是属于爱情牧歌的。的确恋人正处于一种类似战争的状态，他在抱怨恋爱中的不幸，同样地，蒙特威尔第从没放过任何机会去写战斗音乐。这首作品也不能脱离他的柏拉图理论，这种理论被用得很混乱。它是以一个延长的单和弦在平静的状态中开始的，因为佩托拉克所描写的是一个寂静的夜晚，天堂与大地都十分安静。但是恋人处于痛苦之中，歌声非常突然地升入一种祈求的状态，不协和音和韦尔特式的刺耳旋律诉说着他的痛苦。然后他决心在精神上赢得这场战斗：铜管乐和军乐节奏自然而然地出现了。这里它们看起来适得其所。蒙特威尔第正在努力传达一种情感模式，以表明情绪的快

速变化是恋爱心理的基本部分。他的牧歌忠实于歌词的意义，就像他在《装疯的丽柯丽》中要求歌唱者的那样，战争只不过是一个偶然出现的主题。

在他最优秀的晚期牧歌中也有一种画面描述的风格，这就是《仙女的悲歌》，尽管它与《天与地》和《宁静的大海》相比，都更明显地是一首描写心理状态的作品。三个人形成了一个熟悉的情景：

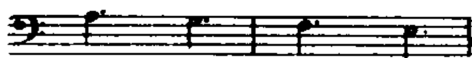
> 当一个年轻少女从她的房子里走来时，太阳神还没有给这个世界带来新的一天。她苍白的脸庞表明她的痛苦，而她的叹息常常从她心底发出。

乍看之下，蒙特威尔第的音乐并不那么让人感到熟悉。它并不冷淡，但也不是充满表现力的。有几个不协和音表现出他对少女的同情，但音乐还是冗长的宣叙调风格。这只是她的歌声的引子：

> “爱情”，她说，她停下来转向天空，“爱情，背叛者给我的誓言在哪里？让他归还我的爱情或杀死我，这样我就不用再受这痛苦的折磨了。”

这是一首女高音歌曲，而蒙特威尔第意识到，它的饱满力度要求他一如既往地运用他的紧张技巧。他创作了一个固定低音，无休止地重复一个简洁的音型：

谱例 16



少女唱出了一段极其美妙的旋律。有时它的长乐句让人很难流畅地演唱，而另一些时候，她的孤独痛苦要求使用一个不完整的、叹息的旋律，充满奇怪的旋律转折。低音一直持续着，有时用协和音来使少女的祈求轻松一些，有时与她的旋律相抗衡并制造出最激烈的痛苦的不协和音。这是蒙特威尔第最伟大的悲歌——他用一首旋律“打动了全人类”的同情心，但他并没有停留于此。三个男人加入了歌唱：“啊，不幸的少女，”他们喊道，“她受不了他的冷酷”。这是描写的词句。他们提供了一个客观描述，与不断增长、令我们难以承受的少女的感情形成了对比。蒙特威尔第对演唱者的指示增强了感情和超越之间的对比。姑娘应该自由地演唱，使用表达感情所需要的自由速度。另一方面，那些男人必须严格按拍子演唱。而同时，男低音一再持续着，少女永远不会看到她的爱情得到补偿。她的声音消失了，只有男声还留了下来。

> 这样她的声音升上了天空，被她愤怒的哭泣所包围。爱情常常在一个恋人的心中放入火焰，而在另一个恋人的心中却放入冰块。

蒙特威尔第的结尾部分甚至比他的开头更不明朗，情况是令人绝望的，我们再没有什么可做的。

在他最后一部歌剧中，蒙特威尔第使用了一切舞台手段以获得一种极其真实而全面的生活图景。几乎没有什么个性侧面在《波佩阿的加冕》中没被表现，几乎没有哪一部歌剧像它的气氛那样生动而明确。我们可能会好奇地想，尼禄是不是文森佐·冈扎加（Vincenzo Gonzage）的肖像呢？正如我们所知道的，他很善于把任何挡在他前进道路上的老人置于死地。波佩阿真的是文森佐的情人阿格尼丝·德阿格提（Agnese d'Argotti）吗？如果是这样的话，那么可以绝对肯定，如果没有牧歌，这种作品是无法写出来的。奥克塔维亚和奥瑟的悲恸、仆从和侍女的调情以及波佩阿自己的情爱都曾出现于伟大的牧歌集中。而在某种程度上，它们在牧歌集中比在歌剧中更令人容易理解。把任何歌剧搬上舞台都是件充满冒险的事情，蒙特威尔第的歌剧更是这样，因为

我们很不了解它们的配器、舞台美术风格，而且我们还是觉得它们对我们来说有些格格不入。但对牧歌来说，我们所需要的不过是几个歌唱者、一架大键琴，有时再来几个弦乐演奏者。歌唱者必须有很高的技巧，虽然这不是一个绝对原则。那这种对人类个性的全面完美、观察体验就是我们的了。我们就相当于冈扎加家族、莫森格斯家族和法尼西家族的人了。他们的宫廷已败落、消失，但我们丰富的文化遗产还保留着。

牧歌曲名对照

Ah, che non si conviene romper la fede?	啊，你为什么不相信诺言?
Ah dolente partita	啊，痛苦的游戏
Ahi, com'a un vago sol	一段美妙的时光
Alle danze	舞会上
Altri canti d'amor	爱情的歌唱
Altri canti di Marte	战争的歌唱
Anima dolorosa	痛苦的心灵
Anima mia, perdona	我的灵魂宽恕我吧
Ardo, avvampo, mistruggo	我的渴望在燃烧
Ardo, sì, ma non t'amo	燃烧的不是对你的爱情
Ardi o gela a tua voglia	你的心意是热还是冷
Arsi e alsi a mia voglia	我的意愿在燃烧
Armato il cor d'adamantina fede	坚如磐石的誓言
A un giro sol de'bell'occhi lucenti	美丽闪光的眼睛像太阳
Baci soavi e cari	温柔的亲吻和爱抚
Batto qui pianse Ergasto	终身的惩罚
Bel pastor dal cui bel guardo	美丽的牧人，美丽的眼神
Bevea Fillide mia	我的贝维阿·菲利德
Cantai un tempo, e se fu dolc'il canto	曾经甜蜜地歌唱

Chiome d'oro, bel thesoro	金色的头发，美丽的财宝
Ch'io non t'ami, cor mio	没有你的爱情，让我如何生活
Ch'io t'ami più de la mia vita	你的友谊
Con che soavità, labbra odorate	甜蜜的双唇，多么温馨呀
Cor mio, non mori?	我是否经历了死亡？
Cruda Amarilli	待放的孤挺花
Crudel, perchè mi fuggi?	克露戴尔，为什么要离开我？
Dice la mia bellissima Licori	我最美丽的姑娘
Dolcemente dormiva la mia Clori	我梦见亲爱的克罗莉
Dolcissimi legami di parole amorose	甜蜜的爱情誓言
Dolcissimo uscignolo	这夜莺多甜蜜
Ecco mormorar l'onde	波浪在轻声细语
Ecco Silvio	夜莺的日子
Era l'anima mia già presso a l'ultim'hore	我灵魂的末日
Filli cara e amata	亲爱的菲利
Godi pur del bel sen felice	心中纯粹的喜悦
Hor ch'el ciel e la terra	天与地
Il mio martir tengo	我的殉身
Incenerite spoglie, avara tomba	让坟墓烧成灰烬
Interrotte speranze	被灭的希望
Intorno a due vermiglie e vaghe labra	两片朱唇
Io mi son giovinetta	歌唱我的青年时代
La fiera vista	集市场景
La giovinetta pianta si fa più bell' al sole	年轻的姑娘就像太阳一样美丽
Lamento d'Arianna	阿里阿德涅的悲歌
Lamento della ninfa	仙女的悲歌

La mia turca che d'amor	我的爱情
Lumi miei, cari lumi	柔和的光辉
Maledetto sia l'aspetto	不幸的外表
Mentre vaga Angioletta ogn'anima	当小天使徘徊的时候
Misero Alceo	悲惨的阿尔西奥
Non giacinti o narcisi	风信子还是水仙花
Non più guerra, pietate	请怜悯我，再不要有战争
Non si levav'ancor	黎明的消息
O come è gran martire	多么伟大的殉难者
O come sei gentile, caro augellino	亲爱的小鸟，你是多么温柔
O come vaghi, o come cari	噢，你多可爱
O dolce anima mia	噢，我温柔的心灵
Ohimè ch'io cado, ohimè ch'inciampo	唉呀，多么苍白的脸
Ohimè, dov'è il mio ben?	唉，我的幸福到哪里去了?
Ohimè, se tanto amate di sentir dir ohimè	我听到的语言多么美妙
O primavera , gioventù de l'anno	春天是年轻人的季节
O rossignuol ch'in queste verdi fronde	噢，这嫩绿的树枝
O sia tranquill'il mare	宁静的大海
Poi che del mio dolore	在我追悔后
Quel augellin che canta si dolcemente	那鸟儿的歌声是多么甜蜜
Quel sguardo sdegnosetto	那轻蔑的眼光
Qui rise, O Tirsi	蒂西，你在笑什么
Rimanti in pace a la dolente e bella Fillida	请平静些，痛苦而美丽的菲莉达
S'andasse amor a caccia	爱情的追逐

Se i languidi miei sguardi	我衰弱的目光
Se per estremo ardore morir potesse un core	为炽热的情感而死
Se per havervi oimè	哎呀如果为了你
Sfogava con le stelle	火热的爱情之命运
Sì ch'io vorrei morire	我宁愿去死
Son questi i crespi crini?	拳曲的长发
Sovra tenere herbette a bianchi fiori	白色的小花
Stracciami pur il core	衣衫褴褛的歌者
Su su, su pastorelli vezzosi	来，来，可爱的牧童
T'amo, mia vita	我爱你，我的生命
Tempro la cetra	诗情画意
Tornate, o cari baci	再吻我一次
Tu ridi sempre mai	你从不微笑
Usciam, ninfe, homai fuor di questi boschi	美人啊，请走出树林
Vattene pur, crudel, con quella pace	复仇虽然残酷，却带来了平静
Vivrò fra i miei tormenti	我应该带着我的痛苦生活
Voi pur da me partite	尽管你要离开我
Zefiro torna e'l bel tempo rimena	微风吹动，带来了美好的时光
Zefiro torna	微风吹拂